



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA INGLESA

GIOVANKA DE MACÊDO RAFAEL

Raymond Carver vai ao teatro: adaptação do conto *Do que estamos falando quando falamos de amor* no filme metaficcional *Birdman (Ou A Inesperada Virtude da Ignorância)*

João Pessoa

2017

Giovanka de Macêdo Rafael

Raymond Carver vai ao teatro: adaptação do conto *Do que estamos falando quando falamos de amor* no filme metaficcional *Birdman (Ou A Inesperada Virtude da Ignorância)*

Trabalho de conclusão de curso (TCC) submetido ao Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Graduada em Licenciatura Plena em Letras, habilitação Língua Inglesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lucia Fatima Fernandes Nobre

João Pessoa, Paraíba

Novembro de 2017

Catálogo da Publicação na Fonte.

Universidade Federal da Paraíba.

Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Rafael, Giovanka de Macêdo.

Raymond Carver vai ao teatro: adaptação do conto *Do que estamos falando quando falamos de amor* no filme metaficcional *Birdman (Ou A Inesperada Virtude da Ignorância)*. / Giovanka de Macêdo Rafael .- João Pessoa, 2017.

100f.:il.

Monografia (Graduação em Letras - Língua inglesa) – Universidade Federal da Paraíba - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lucia Fátima Fernandes Nobre

1. Conto. 2. Adaptação. 3. Metaficção. 4. Cinema. I. Título.

BSE-CCHLA

CDU 82-34

Giovanka de Macêdo Rafael

Raymond Carver vai ao teatro: adaptação do conto *Do que estamos falando quando falamos de amor* no filme metaficcional *Birdman (Ou A Inesperada Virtude da Ignorância)*

Defesa Pública de TCC em:

João Pessoa, 23 de Novembro de 2017

BANCA EXAMINADORA:

Lucia Fatima Fernandes Nobre

ProfªDrª Lucia Fatima Fernandes Nobre - UFPB (Orientadora)

Glória Maria Oliveira Gama

ProfªDrª Glória Maria Oliveira Gama – UFPB (Examinadora)

Andréa Burity Dialectaquiz

ProfªDrª Andréa Burity Dialectaquiz – UFPB (Examinadora)

ProfªDrª Maria Luiza Teixeira Batista (Suplente)

João Pessoa, Paraíba

Novembro de 2017

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela saúde e coragem, sempre.

A meus pais, João e Neusa, pelo amor e apoio incondicionais.

A meus filhos, João Arthur e José Antônio, por iluminarem e alegrarem os meus dias.

A meu marido, Andrei, pela vida e pela família que temos construído juntos.

À minha família estendida, pelo carinho e cuidado.

Aos meus colegas do curso de Letras, em especial Suênia, Dayanne, Karl, Patrícia e Ingrid, pela companhia e cumplicidade.

Aos meus amigos, sem os quais a vida não teria a mesma graça.

À minha orientadora, professora Lucia Nobre, por todo o conhecimento comigo compartilhado, por ter me apresentado à metaficção, à adaptação e a Raymond Carver, e por toda a paciência e compreensão.

A todos os professores do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, pela maravilhosa formação que me proporcionaram.

Late Fragment

And did you get what
you wanted from this life, even so?

I did.

And what did you want?
To call myself beloved, to feel myself
beloved on the earth.

Raymond Carver

RESUMO

O conto *Do que estamos falando quando falamos de amor*, do escritor norte-americano Raymond Carver é adaptado, no filme *Birdman (Ou A Inesperada Virtude da Ignorância)*, do mexicano Alejandro González Iñárritu, em forma de uma peça teatral. O conto traz um grupo de amigos conversando sobre o amor e outras questões enquanto bebem gin numa tarde ensolarada; o filme traz um ator, famoso por ter interpretado um super-herói no passado, buscando reconhecimento como artista através da produção de uma peça. Esta peça é o conto de Carver, adaptado, e as três obras – o conto e a peça, e o filme que os contém – estão profundamente entrelaçadas temática e estilisticamente. E, como o filme é autoreflexivo, sua metaficcionalidade acaba alterado as outras duas obras, conto e peça, e influenciando nossa percepção das três. Esta pesquisa pretende analisar o conto de Carver enquanto adaptação inserida no filme metaficcional de Iñárritu, buscando compreender as implicações que o diálogo entre as obras tem no nosso ato de leitura de cada uma delas. Para tanto, utilizaremos para fundamentar nossa análise as teorias referentes à metaficção, notadamente os estudos de Linda Hutcheon (1980), Gustavo Bernardo (2010) e Patricia Waugh (1984), e as teorias referentes à adaptação, em especial os escritos também de Linda Hutcheon (2011) e de James Naremore (2000).

Palavras chave: conto, adaptação, metaficção, cinema

ABSTRACT

The short story *What We Talk About When We Talk About Love*, by American writer Raymond Carver is adapted into a play within the film *Birdman (Or The Unexpected Virtue of Ignorance)*, created by Mexican director Alejandro González Iñárritu. The story shows a group of friends drinking gin while talking about love on a sunny afternoon; the film shows an actor, famous for playing a superhero in the past, trying to gain recognition as an artist through the production of a play. The play is precisely Carver's short story, adapted. The three works, the short story and the play, and the movie that encompasses them both, are deeply intertwined, thematically and stylistically. And, as the movie is self-reflexive, its metafictional status alters the other two works, influencing our perception of them. This research intends to analyze Carver's short story as an adaptation inside Iñárritu's metafictional film, trying to understand the implications this dialogue between the three works of art have on our act of reading them all. In order to proceed to this analysis we will refer to the studies regarding the theories of metafiction, notably the ones carried out by Linda Hutcheon (1980), Gustavo Bernardo (2010) e Patricia Waugh (1984), and also the studies regarding the theories of adaptation, especially the works written by also Linda Hutcheon (2011) e de James Naremore (2000).

Keywords: short story, adaptation, metafiction, cinema

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	13
1.1 METAFICÇÃO	13
1.2 ADAPTAÇÃO	21
CAPÍTULO II: APRESENTAÇÃO DA OBRA – O CONTO	30
2.1 RAYMOND CARVER	30
2.2 <i>DO QUE ESTAMOS FALANDO QUANDO FALAMOS DE AMOR</i>	35
CAPÍTULO III: APRESENTAÇÃO DA OBRA – O FILME	50
3.1 ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU	50
3.2 <i>BIRDMAN (OU A INESPERADA VIRTUDE DA IGNORÂNCIA)</i>	54
CAPÍTULO IV: ANÁLISE	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	97
ANEXOS	101

INTRODUÇÃO

O conto *Do que estamos falando quando falamos de amor*, de autoria do escritor norte-americano Raymond Carver, foi publicado em 1981, integrando uma coletânea de mesmo nome. A coletânea de contos foi recebida com entusiasmo à época de seu lançamento, sendo diversas vezes premiada; a narrativa curta foi considerada inovadora à época de sua publicação por conter um espaço (a cozinha de um apartamento) e uma ação bastante limitadas (o conto é um só diálogo contínuo; os personagens nunca levantam da mesa em que estão sentados).

Mais de trinta anos depois, no segundo semestre de 2014, estreia o filme *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)*, dirigido pelo mexicano Alejandro González Iñárritu, com grande aprovação de público e crítica. No início de 2015 sua trajetória de sucesso completou-se com o recebimento do Oscar de melhor filme do ano, a maior honraria do cinema norte-americano. O filme narra o esforço do personagem principal, Riggan Thompson – um ex-ator de Hollywood que fez fama no papel do super-herói Birdman, de obter respeito e reconhecimento artístico adaptando, dirigindo e estrelando uma produção teatral para a Broadway.

A obra adaptada é justamente *Do que estamos falando quando falamos de amor*, o conto de Raymond Carver, que se transforma numa nova obra no formato de peça, fazendo com que *Birdman* seja um filme que fala da encenação de uma peça que é a adaptação de um conto.

É essa adaptação, em forma de uma estrutura palimpséstica e em abismo¹, de uma narrativa que contém uma narrativa que contém uma narrativa, e a intertextualidade entre essas três obras – conto, peça e filme – que este trabalho pretende descrever e explorar.

Birdman, então, mostra-se logo de início uma narrativa autoreflexiva por expor e discutir a natureza da arte e o fazer artístico. Uma vez que o filme nos apresenta uma peça sendo encenada, a estrutura de histórias dentro de histórias evidencia sua natureza metaficcional e proporciona um debate acerca do diálogo entre essas várias obras aqui presentes: o filme, a peça dentro do filme, o conto do qual a peça é uma adaptação.

A autoreflexividade na arte tem ocupado cada vez mais espaço no mundo contemporâneo. Desde meados do século XX, temos visto um aumento no número de obras de arte autoreflexivas. Acompanhando a busca do homem pelo conhecimento, que impulsionou o

¹ A ideia de estrutura em abismo em narrativas vem da ciência heráldica, na qual certos brasões contêm em seu centro uma réplica em menor escala do brasão maior, configurando uma ‘construção em abismo’.

avanço das ciências no século passado, a busca do homem pela compreensão dos mecanismos de funcionamento da arte inspira a criação de obras que se voltam para si mesmas.

A metaficção é uma forma de representação que evidencia e desnuda a ficção, não apenas como produto, mas também como processo: ela expõe o fazer artístico, deixando descoberta a criação da obra de ficção. Por ser uma escolha estética autoconsciente e autorreferente, a metaficção modifica tudo o que toca. Desta maneira, esta pesquisa buscará compreender como o conto de Raymond Carver, a peça que é sua adaptação presente no filme, e o próprio filme *Birdman* dialogam entre si, enquanto são afetados pela regência metaficcional do filme, à qual as duas primeiras obras estão subordinadas.

Nosso embasamento teórico, portanto, contemplará as teorias referentes à metaficção, por ser *Birdman* uma narrativa autoreflexiva, e as teorias referentes à adaptação, por estar o conto *Do que estamos falando quando falamos de amor* presente no filme *Birdman* transformado pelo processo adaptativo em forma de uma peça. Abordaremos em nossa análise a intertextualidade entre as três obras pelo viés da adaptação, e a adaptação pelo viés da metaficção. Buscaremos compreender que modificações ocorrem na adaptação do conto para a peça, como e por que ocorrem e que efeitos provocam em nós leitores e expectadores. Intentaremos ainda identificar os recursos metaficcionais presentes no filme, investigando como sua construção determina o desenvolvimento da narrativa fílmica.

O presente trabalho é constituído de quatro partes: o primeiro capítulo trata do embasamento teórico para nossa análise, contemplando as teorias referentes à metaficção e à adaptação; os segundo e terceiro capítulos trazem uma apresentação das obras que formam o corpus de nossa pesquisa – o conto de Raymond Carver, e o filme de Alejandro González Iñárritu, bem como textos a respeito destes dois autores; o quarto e último capítulo traz nossa análise, composta das dez cenas da peça, adaptação do conto, presentes no filme.

Nosso objetivo será então analisar o conto *Do que estamos falando quando falamos de amor* de Raymond Carver, inserido no filme metaficcional *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)*, de Alejandro González Iñárritu como uma adaptação para o teatro. Explorar a intertextualidade entre as três obras – conto, filme e peça – buscando compreender como o diálogo entre elas constrói a metaficcionalidade do texto fílmico, com atenção especial para os recursos utilizados nesta construção, e observando que efeito eles têm nas narrativas e como afetam nossa percepção de cada uma delas.

A metodologia desta pesquisa será qualitativa quanto à sua abordagem e básica quanto à sua natureza. Já com relação a seus objetivos, a pesquisa terá caráter exploratório. Para sua

realização utilizaremos como procedimento análises bibliográficas. Leremos o conto *Do que estamos falando quando falamos de amor*, e, em seguida, assistiremos ao filme *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)*; leremos por fim a bibliografia relacionada à análise literária e fílmica, à adaptação cinematográfica e à metaficção. Prosseguiremos então à escrita de nossos resultados tomando como base a bibliografia citada.

CAPÍTULO I: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 METAFICÇÃO

Para o embasamento teórico do nosso trabalho, o primeiro conceito que precisamos definir e explorar é o conceito de metaficção.

Em linhas gerais, a metaficção é uma forma de representação que evidencia e desnuda a ficção, não apenas como produto, mas também como processo: ela expõe o fazer artístico, deixando descoberta a criação da obra de ficção.

Linda Hutcheon (1980, p.1) assim define o termo, que segundo ela, ganha força e visibilidade a partir dos anos 1960: “Metaficção, como tem sido chamada, é ficção sobre ficção - isto é, ficção que inclui em si um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística”².

Gustavo Bernardo (2010, p. 9), por sua vez, explica que a metaficção é “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma”. Ele esclarece que a metaficção existe desde que existe ficção: ela remonta aos primeiros mitos criados pelo homem, que em geral contêm em si a explicação da origem do próprio mito. Apesar disso, foi só em meados do século XX que este fenômeno estético, que perpassa todas as artes, ganha destaque e começa a ser estudado.

O termo específico “metaficção” foi cunhado pelo escritor norte-americano William H. Gass em 1970, em seu ensaio *Philosophy and the Form of Fiction*, tendo em mente um grupo de escritores do pós-II Guerra Mundial que passou a criar obras autoreflexivas, ficções fundadas na ou acerca da elaboração de ficções. Era uma época em que se falava numa ‘Crise da Representatividade’, uma vez que o romance deixava aos poucos de ser mimesis da realidade, ao mesmo tempo em que o autor deixava aos poucos de ser uma autoridade.

Para Patricia Waugh (1984, p. 2), a metaficção pode ser entendida como “a escrita ficcional a qual autoconsciente e sistematicamente chama a atenção para seu próprio status de artefato, com a intenção de formular questões acerca da relação entre ficção e realidade”³.

² “‘Metafiction’, as it has now been named, is fiction about fiction - that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”.

³ “fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”

Uma obra de arte metaficcional evidencia sua condição de obra, de construção, de artefato, estando totalmente consciente de seu processo construtivo e não buscando esconder o fato de que é texto, de que é ficção, de que é imaginação. Por conta disso, ela continuamente questiona a relação entre o real e o criado, borrando o tempo todo a linha que os separa.

Podemos relacionar esse interesse pelo fenômeno metaficcional ao avanço das ciências como um todo no início do século passado. O homem passa cada vez mais a compreender como o mundo funciona, o que o leva a um desejo de maior entendimento do funcionamento das artes. Adicionalmente, depois da 2ª Guerra Mundial, o Modernismo é sucedido pelo Pós-Modernismo, e torna-se o retrato de tempos paradoxais, nos quais impera uma multiplicidade de sentidos na arte e nas manifestações culturais. WAUGH (1984, p. 2) esclarece que:

[...] termos como, ‘metapolítica’, ‘metaretórica’ e ‘metateatro’ são lembretes do que tem sido, desde os anos 1960, um interesse mais geral na questão de como os seres humanos refletem, constroem e mediam sua experiência do mundo⁴.

De fato, foi a partir dos anos sessenta que a sociedade volta sua atenção para a investigação do ‘como’ das coisas ao seu redor, com o auxílio dos estudos da linguagem, da tecnologia e dos avanços nos meios de comunicação; e impulsionada por um pensamento cético, decorrente do descrédito nas instituições e nas narrativas universais.

Então a Metaficção ressurge, como uma forma de autoexploração da arte. Da mesma forma que o Pós-Modernismo explora a tensão entre a arte e a vida, a metaficção explora a tensão entre a ficção e a realidade. A metaficção nos mostra que cada obra de arte possui sua própria realidade; através dela compreendemos como nossa realidade funciona. Compreendemos ainda que a arte não pode ser separada da vida – o laço entre ambas passa a ser redefinido por esse novo modo de representação, deixando claro que ambas são construídas pela linguagem (Hutcheon, 1980).

Deste modo, no fim deste século XX, marcado por mudanças tão profundas e radicais na vida e na arte, teóricos e críticos começam a denominar essa nova literatura de ‘literatura da exaustão’, alegando estarem vivenciando ‘a morte do romance’. De fato, o início dos anos 1980 assiste a uma ruptura na polaridade entre o processo de criação da obra de arte e o produto final deste processo – a metaficção desnuda o processo de modo que possamos acompanhá-lo, ao

⁴ “...terms like ‘metapolitics’, ‘metarhetoric’ and ‘metatheatre’ are a reminder of what has been, since the 1960s, a more general cultural interest in the problem of how human beings reflect, construct and mediate their experience of the world.”

invés de somente tomar conhecimento do produto final, já pronto. Assim, deixamos de ser consumidores e apreciadores passivos da obra de arte. Já que o processo nos é mostrado, nos tornamos também criadores desta obra (Hutcheon, 1980).

Ao investigar sobre este fenômeno autorreflexivo na literatura, no cinema e no teatro, o estudioso de cinema norte-americano Robert Stam (1981, p. 48) chama de antiilusionismo o que aqui entendemos por metaficção, e destaca o fato de que é sempre uma opção do artista mistificar ou desmistificar a obra de arte:

Por conseguinte, todo artista tem a opção de guardar os códigos como se fossem segredos profissionais ou iniciar o público em suas operações. Todo artista tem a opção de mistificar ou desmistificar, com o intuito de criar ilusão. A ideologia da transparência explora aquilo que o público não sabe. O antiilusionismo, ao contrário, inicia o público no ofício secreto de sua arte, esperando transformar leitores e espectadores em colaboradores. O antiilusionismo não degrada a arte para desmistificá-la, apenas restaura as suas funções críticas.

Como podemos observar, através das palavras de Stam, a escolha estética é prerrogativa do artista; porém, ocultando ou revelando o fazer artístico, a intenção final é “criar ilusão”, o que aponta para a veia paradoxal da metaficção, que ao expor a feitura da obra, rompe com a ilusão, gerando outra ilusão. Além disto, a metaficção traz o leitor/espectador para a posição de colaborador do processo criativo e, ainda, ressalta as “funções críticas” da obra de arte, como argumenta Stam, visto que incorpora o discurso crítico no texto artístico.

A metaficção tem dois focos principais: o primeiro em suas estruturas narrativas e linguísticas e o segundo no papel do leitor (HUTCHEON; 1980, p. 6). Com ela temos uma redefinição deste papel: o leitor é chamado a participar ativamente da produção de sentido da obra, engajando-se e enredando-se no processo criativo. Além disso, como numa obra metaficcional suas estruturas constitutivas estão à mostra, ao leitor torna-se possível um entendimento mais amplo e profundo da construção ficcional; tal entendimento, poderíamos argumentar, fornece-lhe um modelo para melhor compreender a experiência da vida e do mundo contemporâneos como uma série de sistemas também construídos.

Então, se pensarmos que a metaficção repousa sobre o princípio de uma dicotomia fundamental – criação de uma obra de ficção/desnudamento de ilusões ficcionais, compreendemos o que Hutcheon chama de o paradoxo da metaficção para o leitor: “Por um lado, ele é forçado a reconhecer o artifício, a ‘arte’ daquilo que ele está lendo; por outro,

exigências explícitas lhe são feitas, como co-criador, por respostas intelectuais e afetivas comparáveis às de sua experiência de vida.”⁵ (HUTCHEON; 1980, p. 5).

Hutcheon (1980, p. 41) esclarece que o leitor sempre foi, é e será aquele que ativa o universo latente de uma obra ficcional, a metaficção apenas o conscientiza desse fato, ao revelar convenções que o realismo buscava esconder ou negar. Tanto escrever quanto ler são sempre exercícios ativos e criativos, porém a metaficção intensifica a percepção do paralelismo de suas naturezas, ao reconhecer no ato de leitura uma função co-produtora (HUTCHEON; 1980, p. 37). Porém, para que essa função seja exercida por parte do leitor, é preciso que ele compartilhe com o escritor uma série de códigos sociais e culturais, literários e linguísticos reconhecíveis por ambos (HUTCHEON; 1980, p. 29). Tais códigos operam com diferentes modos de ordenação, e permitem que o leitor compreenda de que maneira ele atribui sentido ao mundo ficcional por ele co-criado, e talvez também ao mundo empírico que ele habita e igualmente co-cria. Por tudo isso, falamos de uma liberdade e uma responsabilidade que a metaficção confere ao leitor e requer do leitor, posto que ele não pode ignorar o chamado à participação na criação de mundos e sentidos através da linguagem:

Ele não pode esquivar-se desse chamado à ação porque se encontra enredado naquela posição paradoxal de reconhecer a ficcionalidade do mundo que ele também está criando, porém, sua participação mesma o envolve intelectual, criativa, e talvez ainda afetivamente num ato humano que é muito real, que é de fato, um tipo de metáfora de seus esforços diários de ‘dar sentido’ à experiência.⁶ (HUTCHEON; 1980, p. 30)

Hutcheon fala ainda que, através do enfrentamento de sua responsabilidade perante o texto e o universo criado pelo escritor e por ele mesmo, o leitor vai pouco a pouco acumulando referentes ficcionais que o habilitam a, assim como o escritor, ir atualizando o mundo de sua imaginação pelo poder da palavra.

Sendo uma escolha estética, a metaficção faz um contraponto ao paradigma realista, escolha estética que orientou a produção artística dos séculos XVIII e XIX. O realismo

⁵“On the one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the ‘art’ of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience.”

⁶“He cannot avoid this call to action for he is caught in that paradoxical position of being forced by the text to acknowledge the fictionality of the world he too is creating, yet, his very participation involves him intellectually, creatively, and perhaps even affectively in a human act that is very real, that is, in fact, a kind of metaphor of his daily efforts to ‘make sense’ of experience.”

pretendia que uma obra de ficção se passasse por uma realidade autocontida, de modo que o universo ficcional criado parecesse real para o leitor. Desta forma, o leitor estaria disposto a suspender a descrença e acreditar na história, independentemente do quão inventiva ela fosse. A metaficção, por sua vez, quebra esse contrato de ilusão, uma vez que deliberada e constantemente aponta para o leitor o fato de que ele não pode fingir que a obra que ele está lendo é real pela simples razão de que ela não é.

A autoconsciência do romantismo dos séculos XVIII e XIX possibilitou o surgimento de um “realismo psicológico” na ficção do início do século XX. Autores como James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, André Gide, Luigi Pirandello e Italo Svevo desafiam, por razões diversas, sociais e filosóficas, a visão estreita do realismo ficcional e sua premissa de que a realidade externa ao homem é mais real, optando então por retratar, ao invés dela, o mundo interno da subjetividade e imaginação (HUTCHEON: 1980, p. 25). As consequências estéticas desse desafio – o atrofiamento da importância da representação da realidade externa e o início da mudança no papel do leitor (o ato da leitura deixa de ser uma experiência fácil, confortável, complacente e controlada) – abriram caminho para a ficção autoreflexiva que ganharia força após a II Guerra Mundial.

Bernardo (p. 40) argumenta que a metaficção incomoda os que defendem o realismo porque a suspensão da descrença seria necessária ao prazer da leitura. Contudo, embora abale as convenções do realismo, ela não o nega ou descarta, porque não pode fazê-lo, pois é sobre ele que a metaficção se constrói:

A metaficção é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade. De acordo com David Lodge, ‘metaficção é a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escritura’ (Lodge; 1992, p. 213) [...] Suas passagens ‘reconhecem a artificialidade das convenções realistas ao mesmo tempo que as empregam; desarmam as críticas ao antecipá-las; lisonjeiam o leitor ao trata-lo como um intelecto elevado e sofisticado o bastante para não se chocar com a confissão de que uma obra de ficção é uma construção verbal, e não um fragmento da vida’ (Lodge; 1992, p. 214) [...] (BERNARDO; 2010, p. 42)

Em contraste com o realismo, que se propunha a retratar a ‘realidade’ de maneira ‘verdadeira’, a metaficção não tem compromisso nem com a verdade – pois isso pressuporia a existência de uma verdade única, ao invés de muitas possíveis –, nem com a realidade – pois sua dúvida por excelência é justamente: a realidade é real ou é ilusória? (BERNARDO, 2010).

Deste modo, observamos que uma ficção que chama atenção para sua própria condição ficcional invariavelmente acaba por questionar as relações entre ficção e realidade, e, assim, questionar a própria realidade.

Ao fornecer uma crítica para seus próprios métodos de construção, tais escritos não apenas examinam as estruturas fundamentais da ficção narrativa, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional.⁷ (WAUGH; 1984, p. 2)

A metaficção investiga nosso conhecimento e desconhecimento da realidade. Ela explora a maneira como nós, como indivíduos e como sociedade, processamos essa realidade. Ela examina até que ponto podemos ter consciência de nossa consciência. Portanto, ela tenta responder, de dentro da literatura, às perguntas fundamentais da filosofia: sabemos que somos e se somos? Já que confronta as diferenças entre ficção e realidade, a linha que separa o que é real do que pretende ser real torna-se difícil de discernir. E, com os limites borrados, começamos a refletir sobre os meios através dos quais a realidade define a ficção e vice-versa. ‘O que é a ficção?’, e, por associação, ‘O que é a realidade?’ a metaficção parece nos indagar. “Como muitos metafictionistas têm assegurado a seus leitores, criações ficcionais são tão reais, válidas e ‘verdadeiras’ quanto os objetos empíricos de nosso mundo físico.”⁸ (HUTCHEON; 1980, p. 42). Quando a metaficção nos mostra que a ficção é construída, não podemos deixar de observar que a realidade também é construção. O mundo que conhecemos e em que vivemos é tanto obra do homem quanto o são os mundos que passamos a conhecer através da ficção.

A metaficção contemporânea, para Hutcheon (1980, p. 5), pode ainda ser compreendida como mimeses do processo em conjunto com mimeses do produto, em contraposição à uma ficção de feição realista, que configuraria apenas mimeses do produto. “Narrativa narcisista⁹, então, é processo tornado visível. Nesse sentido, metaficção é ‘produção’...”¹⁰ (HUTCHEON; 1980, p. 6). Mas isto não quer dizer que a metaficção seja menos mimética por ser processo e produto. “Os termos gerais de referência na metaficção são ainda romanescos;

⁷ “In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.”

⁸ “As many metafictionists have assured their readers, fictional creations are as real, as valid, as ‘truthful’, as empirical objects of our physical world.”

⁹ Hutcheon chama de narcisistas as narrativas auto-reflexivas, em referência ao mito de Narciso, apaixonado pelo reflexo de si mesmo.

¹⁰ “Narcissistic narrative, then, is process made visible. In this sense, metafiction is ‘production’...”

autorepresentação é ainda representação. Essas narrativas são apenas a respeito da ‘produção’, talvez”¹¹ (HUTCHEON; 1980, p. 6).

Esse narcisismo de que Hutcheon (1980, p. 8) fala seria uma característica generalizada de nossa época, não estando restrito aos gêneros narrativos, pois, segundo ela, as artes visuais e a música também têm demonstrado nas últimas décadas certo grau de reflexividade. Tal comportamento seria, como já discutimos antes, resultado de um interesse cada vez maior em como a arte é criada, não apenas no que é criado; um comportamento derivado de uma mudança iniciada no século XIX no relacionamento entre palavras e coisas, ideias e objetos. Essa mudança foi o que permitiu a transformação da forma em conteúdo, fazendo com que as narrativas começassem a cada vez mais refletir sua própria gênese e crescimento (HUTCHEON; 1980, p. 12).

A professora Lúcia Nobre (2013, p. 21), em sua tese, chama atenção para o fato de que o estudo das narrativas metaficcionais é fundamental para o entendimento do caráter ficcional da obra artística, certamente colaborando com a prática da teoria e da crítica da ficção. Isso ocorre porque a metaficção interfere na maneira como a arte é representada, por conta de sua densidade estética. Tal colaboração com a prática da teoria e da crítica é evidenciada pela definição que Mark Currie (1995, p.2) dá à metaficção: “...a definição da metaficção como um discurso fronteiro, como um tipo de escrita que coloca a si mesma na fronteira entre ficção e crítica, e que toma tal fronteira como sua matéria.”¹² Currie argumenta ainda que tal definição confere à metaficção importância central nos projetos da modernidade, pós-modernidade e teoria literária, os quais têm na fronteira entre ficção e crítica sua fonte primeira de energia.

Por fim, gostaríamos de destacar a definição mais abrangente que Nobre (2013, p. 39) propõe:

[...] um fenômeno estético, intencionalmente autorreferencial e autorreflexivo, que orienta o modo de representatividade na arte, inovando a obra artística com suas manifestações em múltiplas formas e intensidades; não estando, evidentemente, restrito a um determinado meio, tempo, lugar, ou cultura.

¹¹ “The generic terms of reference in metafiction are still novelistic; auto-representation is still representation. These narratives are only about ‘production’, perhaps.”

¹² “...the definition of metafiction as a borderline discourse, as a kind of writing which places itself on the border between fiction and criticism, and which takes that border as its subject.”

Acrescentamos ainda que a autora (2013, p. 38) nos lembra que, apesar de as definições oferecidas ao longo deste capítulo dizerem respeito à literatura, é possível que as utilizemos também ao tratar do teatro e do cinema, o que vem a ser o caso do presente estudo, pois, nessas artes, a autoreflexividade é também, mas não apenas, mediada pela palavra; ou seja, o teatro e o cinema, embora sejam artes performativas, são, igualmente, narrativas.

1.2 ADAPTAÇÃO

O segundo conceito ao qual dedicaremos nossa atenção, pois será essencial para fundamentar nossa análise, é o conceito de adaptação.

Linda Hutcheon (2011, p. 9) explica que, da mesma forma que a tradução, a adaptação seria uma transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Essa passagem ocorre quando adaptamos uma história para outra língua e cultura, e também quando a adaptamos de uma mídia¹³ para outra, alterando seu sentido literal, suas nuances, associações e seu significado.

A adaptação é central para a imaginação humana pois estamos sempre contando e recontando histórias, e recontar é adaptar para novas circunstâncias. Todas as culturas humanas realizam adaptações, sejam elas interlinguais ou interculturais. No mundo pós-moderno, porém, por termos à nossa disposição novas mídias, tecnologias e materiais, o fenômeno da adaptação amplia-se consideravelmente, abarcando todas as formas de arte e entretenimento. Mas embora continue gozando de popularidade em nossos dias, a adaptação continua sujeita à depreciação crítica, sendo frequentemente considerada inferior e secundária.

Adaptações são revisitações de obras passadas. Se não conhecemos a obra passada, não experienciamos a adaptação como adaptação, mas se a conhecemos, haverá uma oscilação entre ela e a adaptação, embora essa oscilação não seja hierárquica: podemos experimentar as diferentes versões de uma história em qualquer ordem. Essas diferentes versões coexistem lateralmente, não de modo vertical: podemos experimentar a adaptação antes e independentemente do texto adaptado, desafiando sua autoridade e prioridade.

Por isso, não faz sentido falar de fidelidade quando falamos do processo adaptativo. É a noção de fidelidade que incita o viés comparativo e a avaliação cultural negativa da adaptação. A proximidade e a fidelidade com o texto adaptado não devem ser critério de julgamento nem foco de análise. O discurso moralmente carregado da fidelidade baseia-se na suposição de que os adaptadores buscam simplesmente reproduzir o texto adaptado. Essa retórica é inadequada,

¹³ Em inglês temos o termo *media*, que, traduzido para o português como mídia, pode ser entendido tanto como meio de comunicação de massa, quanto como “meio de expressão material de uma adaptação” (HUTCHEON; 2011, p. 61), concepção utilizada pela autora Linda Hutcheon em sua teoria da adaptação, e, portanto, também por nós neste trabalho.

pois adaptação é interpretação e criação; é enxergar o texto como mosaico de citações, visíveis e invisíveis, sonoras ou silenciosas.

Quando o público conhece o texto adaptado, a adaptação é apreciada como adaptação; isso significa que, para ele, estabelece-se uma intertextualidade entre as obras, uma relação dialógica entre os textos. A adaptação configura-se num palimpsesto, pois ela passa a ser experienciada através da lembrança da obra anterior, que nela ressoa. Então, para o público conhecedor, vivenciar a adaptação torna-se uma experiência mais enriquecedora graças a essa duplicidade; ele é capaz de reconhecer na adaptação o texto adaptado e permitir que sua memória oscile entre um e outro, preenchendo possíveis lacunas em quaisquer dos dois. Para este público, o apelo das adaptações está na conexão entre as duas obras, na repetição com variação, no prazer e na frustração da familiaridade com novidade, no conforto do ritual combinado à atração da surpresa: “Como ritual, esse tipo de repetição traz conforto, um entendimento mais amplo e a confiança que advém da sensação de conhecer o que está por vir” (HUTCHEON; 2011, p. 158)

Contar histórias é sempre repetir histórias: a arte sempre deriva de outra arte, as histórias sempre nascem de outras histórias. Contudo, é notório que ainda existe uma certa hierarquização de mídia e gênero. Essa hierarquização ocorre sobretudo com a literatura e o cinema, onde podemos identificar uma logofilia (em relação à literatura) e uma iconofobia (em relação ao cinema) – isso se dá em parte por ser o cinema uma arte relativamente recente, e por ser uma mídia de massa. Justamente por conta disso, o sucesso comercial das adaptações provoca desconforto.

O processo de adaptação envolve interpretação e criação, apropriação e recuperação. As histórias são remidiadas, ou seja, são recodificadas em diferentes mídias. Por conta disso podemos dizer que a adaptação é uma transcodificação, uma transposição com mudança de mídia, gênero ou contexto. Mesmo assim, as adaptações desfrutam de autonomia e aura próprias.

A adaptação mostra que a forma pode ser separada do conteúdo. O adaptador busca equivalências para os elementos da história, de modo que eles possam ser transmidiados, embora possam também mudar radicalmente no processo. Há paralelos entre a adaptação e a tradução, no sentido de que a adaptação pode ser considerada uma forma de transposição intersemiótica de um sistema de signos para outro. Ela é uma transação entre textos e línguas, um ato de comunicação intercultural e intertemporal (HUTCHEON; 2011, p. 9).

O adaptador é intérprete e é criador, apropriando-se da obra a ser adaptada e transformando-a. O modo como essa transformação se dá depende da escolha da mídia da adaptação, pois cada uma tem suas especificidades, e o contexto comunicativo muda com a mídia. Nós nos engajamos de modo diverso com as diversas mídias, mas nem sempre as diferenciações são claras. O engajamento ocorre em um tempo e um lugar específicos, as mudanças no contexto alteram a forma como a obra é interpretada e adaptada. Os contextos de criação e recepção são materiais, públicos, econômicos, e também culturais, pessoais, estéticos. Os aspectos tecnológicos e econômicos são essenciais para o sucesso do processo adaptativo, posto que a tecnologia sempre estruturou e conduziu a adaptação, e que muitas histórias que sofrem alterações visam um mercado em particular.

As adaptações envolvem ocasionais mudanças de mídia, que é seu meio material de expressão. As mídias e as artes possuem especificidades materiais e formais, cada uma apresenta sua própria composição, gramática e sintaxe para estruturar o significado, além de possibilidades e restrições distintas. Desta forma, a adaptação, para sua própria desvantagem, invoca a noção de hierarquia entre as artes.

A forma de adaptação mais comum é a passagem do contar para mostrar, do impresso para o performativo. Essa mudança é também a mais angustiante das transposições, já que, através de cortes e acréscimos, deve haver a criação de um mundo visual e auditivo a partir de palavras numa página. Contar uma história não é o mesmo que mostrá-la, a dificuldade da recodificação consistindo em transformar um conjunto palavras e sinais de pontuação (literatura) em imagens, movimentos e sons (cinema).

O cinema é a forma de performance mais inclusiva e sintética, pois é um composto de variados meios de expressão. É também uma mídia naturalista e variada, visto que mediação da câmera expande as possibilidades de percepção. O discurso negativo da perda nas adaptações para o cinema baseia-se na suposição de que esta arte seria incapaz de sutilezas linguísticas e narrativas. O filme é uma mídia redundante, enquanto o romance e conto têm abundância de história.

É necessário examinarmos algumas outras questões relacionadas às adaptações, tais como: o que é adaptado, quem adapta, por que adapta, como adapta, onde e quando, ou seja, em que contextos, adapta.

Linda Hutcheon (2010) define a adaptação de diversas maneiras: como uma revisitação deliberada, anunciada e extensiva de obras passadas, tendo uma relação declarada, aberta e definitiva com os textos anteriores; como uma transposição criativa e interpretativa, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções.

Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo:

- Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
 - Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
 - Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.
- (HUTCHEON; 2010, p. 30)

A autora esclarece ainda que a adaptação é processo e é produto ao mesmo tempo:

Uma definição dupla de adaptação como produto (transcodificação extensiva e particular) e como processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica) é uma maneira de abordar as várias dimensões do fenômeno mais amplo da adaptação. (HUTCHEON; 2010, p. 47)

Para o público conhecedor da obra adaptada, a adaptação assume o caráter de intertextualidade palimpséstica, pois o leitor ou espectador pode transitar entre um texto e outro enquanto experiencia os dois, preenchendo lacunas e construindo seu próprio entendimento. Adaptação não é reprodução, é repetição sem replicação, e parte do prazer da experiência consiste justamente na combinação da satisfação do conhecimento com o encantamento do inesperado. Adaptações contêm reinterpretações e rearticulações, são derivadas e retiradas de outros textos, mas não são derivativas nem secundárias, afinal não há hierarquia entre as obras, e a precedência significa apenas prioridade temporal. Toda adaptação vivenciada como adaptação envolve memória e mudança, persistência e variação.

Para Hutcheon a adaptação pode também ser vista como uma espécie de evolução ou mutação destinada a garantir a sobrevivência das histórias na seleção cultural. Esta seleção, análoga à seleção natural dos seres vivos, seria uma organização adaptativa das narrativas: as histórias que se adaptam com mais facilidade são as que resistem ao teste do tempo; as qualidades necessárias para determinar a alta capacidade de sobrevivência e mutação sendo a longevidade, a fecundidade e a fidelidade da cópia, que é a capacidade de ser reconhecida como cópia de uma outra história (HUTCHEON; 2010, p. 58).

A questão de quem vem a ser o adaptador torna-se menos simples do que pode parecer quando levamos em consideração a complexidade inerente às novas mídias, e, portanto, da

passagem de um modelo de atividade individual para um coletivo. A dificuldade de discernir quem é o adaptador nas mídias performativas existe por conta da grande quantidade de profissionais envolvidos na execução de um projeto, posto que as artes e mídias performativas são sempre colaborativas. Num filme, diretor e roteirista partilham a principal tarefa da adaptação. Porém o diretor destaca-se como autor e adaptador principal, como responsável direto pela forma e impacto do todo, pela visão global. É à sua subjetividade que a transposição criativa está também sujeita, pois o diretor, como adaptador, é um intérprete antes de tornar-se um criador, uma vez que o texto adaptado não é algo a ser reproduzido, mas sim interpretado e recriado em uma nova mídia.

Ao investigarmos as razões que levam alguém a decidir adaptar uma certa obra, devemos considerar que as adaptações ainda são vistas sob uma ótica extremamente moralista, associadas a palavras como infidelidade, traição, deformação, violação, vulgarização, dessacralização. Esta constatação deve nos orientar ao procurar compreender os motivos que levam os adaptadores a adentrar essa batalha.

Não podemos negar os atrativos econômicos, mas eles não são os únicos. Como as artes performativas e interativas envolvem grandes investimentos, do ponto de vista da exploração comercial, as histórias consagradas, com públicos prontos, são apostas mais seguras. A motivação econômica afeta todos os estágios do processo de adaptação, pois a indústria do entretenimento é exatamente isto: uma indústria. Além disso, há ainda o ponto de que as adaptações podem constituir ameaças à propriedade legal e intelectual, por essa razão, são consideradas obras derivativas pela lei, e sujeitas a contratos, nos quais editoras e estúdios buscam controle e proteção contra suas consequências legais.

Um contraponto a estes argumentos, embora também relacionada à questão financeira é o fato de que o lançamento de uma adaptação com frequência impulsiona as vendas da obra adaptada; essa cumplicidade econômica e legal ocorre em todas as artes (HUTCHEON; 2010, p. 126).

Uma outra motivação estaria relacionada ao capital cultural: a adaptação seria uma forma de uma obra adquirir respeitabilidade e prestígio cultural, realizando uma trajetória ascendente para uma mídia considerada mais elevada na suposta hierarquia nas artes.

Em seguida temos as motivações pessoais e políticas dos adaptadores: eles inevitavelmente têm posicionamentos e fazem suas interpretações da obra adaptada de acordo.

Alguns buscam homenageá-la, prestando-lhe tributo, outros buscam subvertê-la, suplantando a autoridade cultural canônica. Através de sua recriação, o adaptador pode realizar uma crítica cultural ou social mais ampla, e também pode evitá-la.

Durante todo o século XX, vimos a questão de a intenção autoral deixar de ser considerada relevante para a interpretação de uma obra, devido aos estudos concernentes à falácia da intencionalidade e à morte do autor (por Roland Barthes e Michel Foucault, entre outros pensadores), passando ainda pelo rompimento da Nova Crítica com a literatura dos Grandes Homens. Contudo, em se tratando do estudo das adaptações, faz-se necessário reafirmar a importância da intencionalidade e da autoria para entender seu trajeto criativo. O processo adaptativo é a soma de encontros: há uma afinidade e uma conexão sentidas pelo adaptador com o criador da obra adaptada que não podem ser ignoradas. Além disso, ao longo de tal processo, escolhas são feitas dentro de um contexto de criação, e esse contexto é acessível quando o adaptador conhece os motivos do autor da obra anterior (HUTCHEON; 2010, p. 151).

Para ser bem-sucedida, uma adaptação deve satisfazer os públicos conhecedores e desconhecedores da obra adaptada. Como discutimos anteriormente, o prazer da adaptação como adaptação para o público conhecedor está na mistura de repetição com diferença, de familiaridade com novidade. É um prazer intertextual proporcionado pelo diálogo com o passado, um prazer intelectual e estético, um prazer elitista e enriquecedor. A comunidade de conhecedores, ou fãs, de uma história é intencionalmente alimentada pelos adaptadores, e a interação com esse público é aumentada pelo conhecimento do ‘pano de fundo’ da adaptação e do lançamento de ‘suplementos’ relacionados à adaptação, como produtos dos mais variados tipos. Por conta disso, muitas vezes, a indústria das adaptações é muitas vezes considerada como oportunista e mercenária. Em compensação, o público conhecedor tende a ser muito mais exigente e mais cheio de expectativas que o público desconhecedor. Quanto mais popular e amada a obra adaptada, maior a possibilidade de descontentamento (HUTCHEON; 2010, p. 158).

Daí advém a facilidade para o adaptador de lidar com um público sem conhecimento prévio. O público desconhecedor perde a experiência da adaptação com a duplicidade palimpséstica do conhecimento da obra adaptada, mas ganha a experiência de ver a adaptação como uma obra independente (como deve ser sempre). Ademais, para o público desconhecedor, a adaptação pode derrubar a prioridade e originalidade de obras canônicas. Com relação a estas obras, é menos frequente termos um público totalmente desconhecedor da obra adaptada, pois

mesmo que desconheça a obra em si, conhece algo a respeito dela, devido a uma espécie de memória cultural disponível a todos. Um aspecto das adaptações que merece ser ressaltado é sua acessibilidade, no sentido de popularizar obras mais tradicionais.

Cada mídia possui não só um público específico, mas ainda tradições artísticas, expectativas e exigências ao público quanto aos seus processos de decodificação, requerendo atos mentais distintos necessários para sua fruição. Cada mídia também proporciona diferentes tipos e graus de imersão ao seu público, recebendo de volta diferentes reações e respostas físicas, relacionadas às vivências de espaço e tempo em cada uma delas: individualizado ou coletivamente, distanciando ou próximo. Todas essas variantes são modificadas na passagem de uma mídia para a outra.

Para o público, o domínio das especificidades midiáticas traz uma melhor compreensão da adaptação como adaptação. Adicionalmente, conhecer o restante da obra do adaptador ou seus motivos interfere na recepção da obra. Diferentes públicos conhecedores trazem novas informações para a interpretação. A Teoria da Recepção, dos anos 1980, confirmou que cada vez mais os receptores (leitores e espectadores) estão ativos e envolvidos na construção do significado textual.

Uma adaptação está sempre inserida num contexto: um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura. A história sempre ocorre num tempo e num espaço social determinados. Como ela opera com uma estrutura formal de tema e variação, repetição com diferença, haverá sempre mudanças nos contextos de criação e recriação. Os contextos são lugares e épocas, mas também mídias e linguagens. Todos influenciam na maneira como as histórias são modificadas pela adaptação. Mas o contexto é algo amplo, e envolve também considerações materiais, propaganda e recepção (HUTCHEON; 2010, p. 194).

Podemos chamar essa mudança de contexto de transculturação. Quase sempre há, na adaptação transculturada, uma recontextualização e uma reambientação, para conferir relevância à nova versão, na nova época e lugar, e para diminuir a distância entre o público e o texto. Há ainda, muitas vezes, uma mudança na valência política da adaptação, com modificações nas políticas raciais e de gênero. Tais mudanças são fundamentais porque o contexto de recepção é tão importante quanto o contexto de criação.

As mídias performativas oferecem um maior desafio às adaptações transculturais, pois não se trata apenas de traduzir palavras; tudo o que será visto pelo espectador deverá ser modificado: gestos, expressões, figurino, maquiagem, cenário, arquitetura.

Um fenômeno comum nas adaptações transculturais é a indigenização: a acomodação intercultural e nativização de uma história para que seja melhor e mais facilmente aceita no novo contexto. O ponto positivo é a ideia de que com isso, os adaptadores das histórias que viajam – entre tempos, lugares ou mídias – demonstram exercer poder sobre o que decidem adaptar (HUTCHEON; 2010, p. 202).

Por fim, concluímos pensando que a adaptação desperta fascínio, mesmo diante da retórica negativa: seu público é enorme, ele reconta e expande as histórias mais populares. A faculdade adaptativa consiste na habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser a uma só vez o mesmo e o outro. Ela opera com a mecânica de tema e variação: criamos variantes das histórias de que gostamos.

As histórias multiplicam-se quando são populares, as adaptações são suas formas de replicação; por adaptação e seleção natural, elas evoluem e se adaptam a culturas locais. A adaptação ajuda a perpetuar e manter viva a obra adaptada, como um parasita benigno, ela representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e diferentes lugares. Nós recontamos as histórias muitas vezes, e, durante o processo, elas mudam, mas continuam reconhecíveis. Nem por isso dizemos que são algo inferior, senão não teriam sobrevivido.

As adaptações perturbam a prioridade e a autoridade, podem desestabilizar a identidade cultural e desestabilizar as relações de poder: nesse seu potencial subversivo reside parte de seu fascínio.

A popularidade das narrativas explica a criação de histórias, e sua repetição afirma as bases ideológicas fundamentais de nossa cultura. As adaptações, porém, não são meras repetições, pois nelas há sempre mudança, e o desejo de mudança é nosso traço característico como espécie. Deste modo, a adaptação, sendo replicação sem repetição, indica as duas maneiras possíveis de definir a narrativa: como representação cultural específica de uma ideologia básica e como traço humano universal.

Contudo, a adaptação deve manter-se por conta própria, separada da obra adaptada, e, portanto, do prazer palimpséstico da duplicação, para não arriscar perder sua aura de obra

autônoma e única. Pois, “Nas operações da imaginação humana, a adaptação é a regra, não a exceção”. (HUTCHEON: 2010, p. 235)

CAPÍTULO II: APRESENTAÇÃO DA OBRA – O CONTO

2.1 RAYMOND CARVER

Raymond Carver foi um dos contistas norte-americanos mais influentes da segunda metade do século XX. Carver, que foi também poeta e ensaísta, é frequentemente apontado pela crítica como um dos responsáveis por promover um renascimento da narrativa curta em seu país natal.

Raymond Cleavie Carver, filho de imigrantes vindos do Arkansas na época da Grande Depressão, nasceu em 25 de maio de 1938 na cidade de Clatskanie, no estado do Oregon, mas cresce em Yakima, Washington, onde terminou a escola e conheceu Maryann Burk, sua primeira esposa e mãe de seus filhos. Ele teria para sempre uma ligação emocional muito forte com a região do Pacífico Noroeste, localizando lá suas histórias, embora tenha morado por todo o território dos Estados Unidos em sua vida adulta.

Seu pai era trabalhador em uma serraria, e Carver cresceu ouvindo-o contar histórias de seus antepassados e vendo-o ler romances de faroeste. Além do fascínio pelas lendas do pai, ficou no menino Raymond uma impressão profunda causada pela privacidade proporcionada pelo ato da leitura. Seus passatempos na infância e adolescência, compartilhados pelo pai e pelo irmão mais novo, eram a caça e a pesca. Logo cedo, portanto, Carver tornou-se um ávido consumidor de revistas sobre estas atividades (em especial *Sports Afield*, *Outdoor Life* e *Field & Stream*), unindo assim seus três interesses principais. Foram essas primeiras leituras que despertaram em Carver o desejo de escrever, levando-o a submeter artigos sobre suas experiências com caça e pesca a tais revistas, datilografados por sua mãe. Na mesma época, Carver convenceu os pais a pagarem para ele o curso de escrita criativa por correspondência do *Palmer Institute of Authorship*.

Ele conta que sua família, humilde, não era dada a apreciar hábitos refinados. Os pais não se opunham a que ele se dedicasse à escrita como um passatempo; também não era esperado que ele frequentasse a faculdade, embora não fosse desencorajado a fazê-lo. Esperava-se que ele ganhasse a vida como um trabalhador braçal, à maneira de seus pais e avós.

Terminados seus estudos escolares, Carver conhece Maryann em 1957, e os dois se casam muito cedo, tendo que sustentar duas crianças pequenas antes de completarem vinte anos.

Para tanto, os dois se submeteram a uma longa série de subempregos mal pagos por anos, antes de conseguirem concluir uma faculdade. Contudo, como o sonho de Carver era tornar-se escritor, muitas vezes o ônus do sustento da família recaiu sobre Maryann, de forma a dar-lhe tempo e espaço para praticar sua arte. Raymond e Maryann migrariam diversas vezes em busca de formação e melhores oportunidades de trabalho. Demorariam por isso vários anos e inúmeras transferências de curso até completarem sua formação. Deste modo, foi em meio ao caos da pobreza, da criação das crianças, das mudanças constantes e do abuso do álcool, que Carver começou a escrever seus poemas e histórias.

Sua carreira realmente começa quando, morando na Califórnia, começa a frequentar aulas de escrita criativa, tendo como mentor o escritor John Gardner. Ele passa então a submeter seus poemas e contos a revistas especializadas. Sua primeira história publicada é *Furious Seasons*, em 1961. Em 1968, é publicada sua primeira coletânea de poemas: *Near Klamath*. A primeira coletânea de contos só sairia oito anos depois, em 1976: *Will you please be quiet, please?*. Neste meio tempo, Carver passa de aluno a professor de escrita criativa em diversas universidades e instituições norte-americanas.

A pressão para continuar produzindo e prosperando no competitivo meio literário, além da urgente necessidade de ter uma fonte de renda estável que oferecesse tranquilidade à sua família, acabaram por afundá-lo cada vez mais no vício do alcoolismo. Ele conta em uma famosa entrevista à revista *The Paris Review* como o álcool tornou-se um problema tão sério:

Eu estava começando a ver que minha vida não era – digamos que não era o que eu queria que ela fosse. Havia uma tonelada de frustração com a qual lidar – querer escrever e não ser capaz de encontrar nem o tempo nem o lugar para isso. Eu costumava sair de casa e sentar no carro e tentar escrever alguma coisa num bloco no meu colo. Isso quando meus filhos estavam na adolescência. Eu estava no final dos meus vinte anos ou começo dos trinta. Nós ainda vivíamos num estado de penúria, havíamos enfrentado uma falência, e os anos de trabalho duro não haviam trazido nada além de um carro velho, uma casa alugada, e novos credores nas nossas costas. Era deprimente, e eu me sentia espiritualmente destruído. O alcoolismo tornou-se um problema. Então eu mais ou menos desisti, joguei a toalha, e passei a encarar o ato de beber o dia inteiro como uma ocupação séria.¹⁴ (1983)

¹⁴ I was beginning to see that my life was not—let's say it was not what I wanted it to be. There was always a wagonload of frustration to deal with—wanting to write and not being able to find the time or the place for it. I used to go out and sit in the car and try to write something on a pad on my knee. This was when the kids were in their adolescence. I was in my late twenties or early thirties. We were still in a state of penury, we had one bankruptcy behind us, and years of hard work with nothing to show for it except an old car, a rented house, and new creditors on our backs. It was depressing, and I felt spiritually obliterated. Alcohol became a problem. I more or less gave up, threw in the towel, and took to full-time drinking as a serious pursuit.

Escritor brilhante e talentoso, Carver torna-se um bêbado destrutivo, violento e irresponsável, sendo diversas vezes preso e levado a julgamento por pequenos crimes. Quando, num espaço de poucos meses, ele é internado em várias ocasiões por complicações decorrentes do abuso da bebida, ele finalmente decide ficar sóbrio.

O ano de 1977 é um ano de fundamental importância para Carver, pois é o ano em que ele abandona o alcoolismo. Ele tinha 40 anos então. Pouco depois, em 1979, ele inicia seu segundo casamento, com a também escritora Tess Gallagher. Com a sobriedade vieram finalmente os louros do trabalho: honras, prêmio, convites, financiamento. Com a publicação de sua segunda coletânea, *What we talk about when we talk about love*, em 1981, vem o sucesso e a aclamação de público e crítica. E, em 1983, ele publica *Cathedral*, quase unanimemente considerado seu melhor trabalho. Ele chamava sua vida após 1977 de ‘gravy’, uma bênção não merecida, mais do que ele havia jamais esperado. É por conta da felicidade e facilidade desses anos que ele afirma que, mesmo não sendo religioso, acredita em milagres e na possibilidade de redenção. Infelizmente, aos 50 anos, em agosto de 1988, Carver, fumante por muitos anos, morre de câncer de pulmão.

D. T. Max, jornalista da *The New York Times Magazine*, em seu artigo intitulado *The Carver Chronicles*, diz que:

Quando morreu, aos 50 anos de câncer no pulmão, Carver era considerado por muitos como o contista norte-americano mais importante. Suas histórias eram belas e comoventes. Durante um memorial da cidade de Nova York, Robert Gottlieb, então editor da revista *The New Yorker*, disse sucintamente, “A América acaba de perder o escritor que ela não poderia ter perdido.”¹⁵ (1998)

E acrescenta que, os contos de Carver, uma figura de vanguarda nos 1980, estão agora firmemente estabelecidos no cânone da literatura norte-americana.

São quatro as principais coletâneas de contos de Carver: a primeira, de 1976, *Will you please be quiet, please?*, foi finalista do National Book Award; a segunda, de 1977, é *Furious Seasons*; a terceira, de 1981, *What we talk about when we talk about love* foi a que lhe assegurou

¹⁵ When he died at age 50 from lung cancer, Carver was considered by many to be America's most important short-story writer. His stories were beautiful and moving. At a New York City memorial service, Robert Gottlieb, then the editor of *The New Yorker*, said succinctly, "America has just lost the writer it could least afford to lose."

o sucesso de público e crítica; e a quarta, de 1893, *Cathedral* foi nomeada para o Pulitzer Prize For Fiction.

O trabalho de Carver foi intensamente celebrado durante sua vida. Seus contos foram incluídos em diversas coletâneas importantes, como por exemplo, a antologia *Best American Short Stories*, organizada por Martha Foley (*Will you please be quiet, please?*) e *The Best American Short Stories of the Century*, organizada por John Updike (*Where I'm calling from*). Carver foi traduzido para 22 línguas e incluído no *American Academy of Arts and Letters*. Foi chamado de “Tchekhov americano”, e é creditado por, junto com outros contemporâneos, renovar o gênero do conto, que na época se acreditava estar ultrapassado.

Raymond Carver sempre definiu a si mesmo como um escritor inclinado à brevidade e à intensidade, por isso lhe agradava mais escrever contos e poemas. Esta era também uma consideração prática no início de sua carreira, enquanto ele equilibrava a escrita com as atividades laborais que garantiam seu sustento. Depois de muitos anos trabalhando em subempregos, tentando cuidar das crianças e escrever, ele percebeu que precisava escrever coisas que pudesse terminar com rapidez para obter uma recompensa imediata. Esses anos de dificuldades, seus 20 e 30 anos, deixaram uma marca profunda em sua vida emocional, e são a fonte de inspiração para toda a sua obra.

A história de Carver é paralela a de seus personagens, e sua vida, muito semelhante às deles. Carver fala em geral e com clareza de pessoas da classe trabalhadora média-baixa, trabalhadores braçais, como ele havia sido, por tantos anos, pessoas com as quais ele tinha familiaridade. São personagens que vivem em cidades do Pacífico Noroeste nativo do autor, cidades pequenas, monótonas, desgastadas. Todos eles estão tentando de alguma maneira sobreviver à falência, à brutalidade, ao desespero, ao isolamento. A maioria diz respeito a apenas um pequeno número de pessoas, um casal, uma família, um grupo de amigos, assustados por circunstâncias ameaçadoras. Por isso, a violência ou a possibilidade da violência têm lugar de destaque na obra de Carver; mas não é uma violência gratuita: o mundo desses personagens é um lugar caótico e implacável. Mesmo assim, esse mundo lúgubre ocasionalmente gera momentos de humor sarcástico, além de apresentar o amor e a compaixão como refúgios.

Carver conta na entrevista à *The Paris Review* a maneira como o escritor russo Anton Tchekhov o influenciou:

Anos atrás li uma coisa numa carta de Tchekhov que me impressionou. Era um conselho para um dos seus muitos correspondentes, e dizia mais ou menos

o seguinte: Amigo, você não precisa escrever sobre gente extraordinária que realiza feitos extraordinários e memoráveis. (Entendam que na época eu estava na faculdade e lia peças sobre príncipes e duques e sobre a derrubada de reinos. Buscas do cálice sagrado e coisas do gênero, grandes façanhas com o objetivo de pôr os heróis em seus devidos lugares. Romances com heróis exagerados e fora da realidade.) Mas ler o que Tchekhov tinha a dizer naquela carta, bem como em outras cartas, e seus contos me levou a ver as coisas de modo diferente. (1983)

Ele editava e revisava incansavelmente suas histórias, produzindo dezenas de rascunhos, sempre em busca da concisão e da simplificação. Carver não era dado ao lirismo, suas frases são bruscas e os diálogos curtos, evitando ornamentos; o tempo passa sempre de forma linear, com os eventos sendo narrados de dentro das situações, por um dos personagens.

O estilo de Carver é frequentemente descrito como “realismo sujo”, conectado a um grupo de escritores dos anos 1970 e 1980, incluindo Richard Ford e Tobias Wolff (conhecidos próximos de Carver), e também como “minimalismo”; Gordon Lish, seu editor na revista *Esquire*, foi fundamental ao moldar a prosa de Carver nessa direção. É importante ressaltar que ele, sempre que pôde, rechaçou esses rótulos.

O escritor Rodrigo Lacerda (2010, p. 9) esclarece que Raymond Carver, mesmo sendo considerado um dos autores norte-americanos mais influentes do final do século XX, não recebeu em vida, no Brasil, a devida atenção. Suas obras foram publicadas em pequenas tiragens, e a vinda dele ao país em 1984, para uma série de palestras, não foi divulgada o suficiente. Lacerda explica ainda que, no caso de um contista prolífico como Carver, organizar sua obra para a publicação pode demandar um enorme esforço, mais ainda no caso dele por existirem diversas versões de vários de seus contos. Ele então afirma que: “É um privilégio para o leitor brasileiro, portanto, finalmente enxergar com maior clareza, e em ordem cronológica, a produção essencial de Carver” (2010, p.10), referindo-se à iniciativa da editora Companhia das Letras de publicar seus principais contos na coletânea *68 Contos de Raymond Carver*, na qual figuram os contos das coletâneas *Você poderia ficar quieta, por favor?*, *Do que estamos falando quando falamos de amor*, e *Catedral*, além dos presentes no livro misto de contos, ensaios e poemas *Fogos*, e daqueles inéditos publicados pela viúva de Carver, Tess Gallaguer, na coletânea *Me telefone se precisar*, de 2001. A editora lançou ainda o livro *Iniciantes*, publicado em 2009 por Gallaguer após vencer uma batalha judicial contra a editora Alfred A. Knopf; *Iniciantes* traz todos os contos de *Do que estamos falando quando falamos de amor* nas primeiras versões de Carver, sem as alterações feitas por seu editor Gordon Lish.

2.2 DO QUE ESTAMOS FALANDO QUANDO FALAMOS DE AMOR

O conto *Do que estamos falando quando falamos de amor*¹⁶, de autoria do escritor norte-americano Raymond Carver, objeto de estudo deste trabalho, foi publicado em 1981 numa coletânea de contos de mesmo nome pela editora *Alfred A. Knopf*.

Esta coletânea é a mais famosa de Carver, a que assegurou a aclamação do público e da crítica, alcançando sucesso imediato e consagrando-o como um dos grandes contistas de sua geração. Foi a primeira obra publicada em seu período de sobriedade, e por isso também é considerada um divisor de águas em sua carreira. É com ela que ocorre a definição definitiva de seu estilo, classificado como *minimalismo* e *realismo sujo*, embora ele tenha rejeitado esses ou quaisquer rótulos.

São 17 contos que, embora textualmente simples, em linguagem direta e fácil de ler, levantam questões existenciais complexas a respeito da natureza do amor e da vida moderna. Com seu estilo frugal e sua unidade formal e temática, o conjunto chamou a atenção de críticos e leitores, sendo logo chamada de obra-prima e suscitando comentários sobre o renascimento do conto nos Estados Unidos. Os contos vão ficando mais longos e pesados à medida que a coletânea progride e os temas centrais são tratados com mais profundidade. Desde os primeiros exemplares, porém, fica claro que relacionamentos, rompimentos e alcoolismo serão assuntos fundamentais nessas histórias.

A coletânea, no entanto, tem sido objeto de diversas controvérsias desde sua publicação. A revisão e edição dos contos por Gordon Lish foi motivo de sérios desentendimentos entre ele e Raymond Carver. Gordon Lish foi editor da revista *Esquire* e depois da editora *Alfred A. Knopf* por vários anos. Ficou conhecido como “Captain Fiction”, por catapultar o trabalho de diversos escritores como Don DeLillo, Richard Ford, Barry Hannah, além de Carver, entre os anos 1960 e 1990.

Sabia-se que ele havia feito alterações significativas no texto dos contos, a ponto de Carver ter precisado escrever implorando-lhe para que não publicasse o livro daquela maneira. A súplica não foi atendida e a coletânea acabou sendo publicada com todas as modificações de

¹⁶ No original: *What We Talk About When We Talk About Love*. Como no restante do corpo deste trabalho, as referências em inglês trarão tradução nossa. Porém, em relação a títulos e trechos das obras de Raymond Carver, optamos por utilizar as traduções de Rubens Figueiredo já existentes no Brasil, em trabalho para a *Companhia das Letras*.

Lish que Carver não aprovava inteiramente. Essa versão do conto, aqui investigada, foi a que ficou mais conhecida. Após a morte de Carver, contudo, uma série de publicações – entre elas a correspondência entre Carver e Lish, uma extensa biografia intitulada *Raymond Carver: A Writer's Life*, de autoria de Carol Sklenicka, e os manuscritos não editados de vários contos – lançaram nova luz sobre a questão.

Em 1995 Carol Polsgrove publica o memorial *It wasn't pretty, folks, but didn't we have fun? Esquire in the sixties* sobre os bastidores da revista *Esquire* nos anos 1960. No livro ela revelava que foi o estilo agressivo da edição dos primeiros contos de Raymond Carver por Gordon Lish que ajudou a criar o efeito minimalista pelo qual Carver ficaria conhecido.

Três anos depois, em 1998, a *The New York Times Magazine* publica a reportagem *The Carver Chronicles*, de autoria do jornalista D. T. Max, que teve acesso aos papéis de Gordon Lish arquivados na Lilly Library, da Universidade de Indiana, além de ter conseguido uma rara e exclusiva entrevista com um Gordon Lish já idoso e aposentado. Na reportagem, Max analisa a pesada interferência de Lish na prosa de Carver, especialmente nas histórias que compõem a coletânea *Do que estamos falando quando falamos de amor*, cortando mais da metade do texto, acrescentando parágrafos, modificando inícios, finais e nomes de personagens.

Carver confiava no amigo e editor e, em geral, concordava com suas sugestões, mas dessa vez achou que sua interferência havia passado dos limites, e protestou veementemente contra tais alterações. Recém-liberto do vício do álcool, o autor se sentia ainda emocionalmente fragilizado, e temia o impacto da publicação do livro com as versões de Lish em sua saúde física e mental:

Ora, estou assustado, mortalmente assustado, eu sinto, que se o livro tiver que ser publicado como está, na forma editada atual, talvez eu nunca mais escreva nenhuma história, tão próximas, Deus me livre, algumas delas estão da minha ideia de recuperar minha saúde e bem-estar mental... Por favor, me ajude com isso, Gordon. Sinto como se esta fosse a decisão mais importante com a qual já me deparei [...]¹⁷ (Shmoop Editorial Team, 2008)

Finalmente, a versão publicada e que trouxe sucesso e reconhecimento a Carver foi a editada por Lish, e, felizmente, Carver sobreviveu a ela e continuou a escrever suas histórias

¹⁷ Now, I'm afraid, mortally afraid, I feel it, that if the book were to be published as it is in its present edited form, I may never write another story, that's how closely, God Forbid, some of those stories are to my sense of regaining my health and mental well-being... Please help me with this, Gordon. I feel as if this is the most important decision I've ever been faced with [...]. (July 8, 1980 letter.)

belas e pungentes por ainda uma década. A desavença, porém, eventualmente levou ao rompimento do relacionamento dos dois.

Paralelamente à publicação dos livros de Polsgrove e Sklenicka, e ao artigo de Max, Tess Gallaguer, viúva de Carver, travava uma batalha judicial contra a editora Knopf. Ela pretendia republicar as 17 histórias da coletânea *Do que estamos falando quando falamos de amor* como foram originalmente concebidas por Carver, sem a edição de Gordon Lish. Gallaguer venceu o processo, e em 2009 as versões originais apareceram na coletânea *Iniciantes*, publicada por Jonathan Cape, e no volume *Collected Stories* da *Library of America*.

O escritor Stephen King defende que Gordon Lish “impôs seu estilo às histórias de Carver, e o chamado *minimalismo* creditado a Carver era na verdade ideia de Lish”¹⁸ (KING, 2009). Todavia, o escritor brasileiro Rodrigo Lacerda, autor da introdução intitulada *Alguma coisa lá no fundo*, presente na coleção *68 Contos de Raymond Carver*, editada pela *Companhia das Letras*, enxerga a questão de maneira diferente:

Em parte graças a Lish, a literatura de Carver ganharia um tom lacônico e seco, que flertava com o que os críticos chamavam de ‘minimalismo’ literário. Mas esse processo de enxugamento formal vinha de longe, e era orgânico ao seu desenvolvimento como escritor, e não uma simples imposição interna. (LACERDA; 2010, p.15)

E acrescenta que:

Por tudo isso, parece injusta a corrente da crítica que põe em dúvida o coeficiente autoral da primeira versão de *Do que estamos falando quando falamos de amor*. A gratidão de Carver ao aporte estético de Lish sobreviveu àquele único atrito, e ela é indício claro de quanto essa polêmica era, no grande plano, estranha e descabida ao escritor. Afora o melhor entendimento de seu percurso literário, que caminhara naturalmente para a contenção, a simples leitura comparativa das duas versões do livro, por imensas que sejam as diferenças textuais, permite ao leitor identificar a marca emocional de Carver na base de tudo, como alguma coisa lá no fundo que é indissociável do verdadeiro criador e de seus contos, estejam eles em sua versão abreviada ou longa. (LACERDA; 2010, p.19)

¹⁸ ...[Lish] imposed his style on Carver's Stories, and the so-called minimalismo with which Carver is credited was actually Lish's deal...”

De fato, a marca emocional característica de Carver, de que fala Lacerda, pode ser identificada nas diferentes versões de seus contos, e perpassa toda a sua obra, incluindo sua obra poética.

O conto que dá título à coletânea foi elogiado como extremamente original, e é considerado com um dos mais refinados de Raymond Carver, crítica e popularmente reconhecido como contribuição e influência valiosas para o conto americano e a literatura contemporânea de maneira geral. Ele inovou por sua estrutura, tema e ação peculiares, tornando-se referência e inspirando obras posteriores como a coletânea *What we talk about when we talk about Anne Frank* (vencedora do Frank O'Connor International Short Story Award e finalista do Pulitzer Prize), de 2012, do também norte-americano Nathan Englander, e o livro de memórias *Do que eu falo quando falo de corrida*, do escritor japonês Haruki Murakami, tradutor de Raymond Carver no Japão.

Para o propósito deste trabalho, optamos por utilizar a versão consagrada do conto, a primeira publicada e editada por Gordon Lish, pois é esta versão que é adaptada para o teatro pelo personagem Riggan Thomson no filme *Birdman (Ou A Inesperada Virtude da Ignorância)*.

É um conto mais longo do que a média dos contos de Carver, e explora as vicissitudes da emoção humana e a inadequação da comunicação verbal para compreender satisfatoriamente a complexidade dessa emoção. Através de uma conversa regada a gin, somos apresentados a uma variedade de digressões sobre a natureza e o poder do amor. Como o título sugere, a dificuldade de falar a respeito do que realmente importa é algo que perturba Carver. Sua narrativa nos sugere que as palavras detêm poder, mas não o suficiente para manter nossos relacionamentos intactos perante o turbilhão da modernidade. É uma história mais autêntica do que as histórias de amor convencionais, pois transmite a mensagem de que, no amor, as coisas nem sempre são o que parecem ser, e nada vem fácil.

O enredo do conto desenrola-se, em linhas gerais, da seguinte maneira: estamos em Albuquerque, Novo México, numa tarde ensolarada de final de verão ou início de outono. Dois casais de amigos estão à mesa da cozinha: Mel, cardiologista, e Terri, os donos do apartamento, e Nick e Laura, recém-casados. Nick é o narrador do conto, mas é Mel quem o protagoniza. Enquanto conversam, bebem gin com água tônica, e acabam entrando no assunto do amor. Terri fala de seu namorado Ed, que a agredia e que se matou quando ela o deixou, primeiro bebendo veneno de rato, depois dando um tiro na boca. Terri diz que tudo isso foi em nome do amor por ela, a o que Mel se irrita, negando que tal comportamento seja amor, e revela que, antes de se

matar, ele perseguiu e ameaçou os dois. Nessa época, Mel estava divorciando-se de Marjorie, a mãe de seus filhos. A primeira garrafa de gin termina junto com a história de Ed. Então, Laura e Nick declaram saber o que é o amor. Mel abre uma segunda garrafa de gin e todos brindam ao amor. Em seguida, Mel conta a história que melhor representa o amor para ele. É a história de um casal de idosos vítima de um grave acidente de carro. Depois de várias cirurgias e procedimentos, eles conseguem sobreviver, mas o esposo continua deprimido; ele diz a Mel que a razão é o fato de ele não conseguir olhar para a esposa por conta dos curativos e bandagens. Durante a narração da história, Mel e Terri implicam um com o outro o tempo todo. Terri explica a Laura e Nick que Mel está deprimido e, com isso, o assunto volta para Marjorie, ex-mulher de Mel. Mel gostaria que de ser ver livre dela e não ter que lhe pagar mais pensão, assim, fantasia com ela casando novamente ou morrendo. Os quatro então falam em sair para jantar ou comer algo em casa, mas ninguém se move. O gin acaba e o sol se põe, e todos continuam sentados, em silêncio, no escuro, ao redor da mesa.

Identificamos cinco temas gerais em *Do que estamos falando quando falamos de amor* (SHMOOP EDITORIAL TEAM, 2008). O tema predominante, como fica estabelecido já no título, é o tema do amor. O conto contempla uma variedade de tipos de amor: o amor de Mel e Terri (um casal mais velho, juntos há alguns anos, com uma certa bagagem de drama em seu passado), o amor de Nick e Laura (um casal mais jovem, juntos há menos tempo, ainda vivendo a fase da lua de mel), a amor de Ed por Terri (obsessivo, ciumento, violento), o amor de Mel por Marjorie (que acabou por transformar-se em ódio após um divórcio conturbado), o amor de Mel pelos filhos (melancólico e nostálgico por conta da distância), o amor do casal de idosos (cheio de carinho e ternura, o exemplo do amor mais profundo, verdadeiro e duradouro de todos, na opinião de Mel). São esses diversos tipos de amor, e essas variadas experiências românticas, o que os personagens trazem para a conversa em torno da mesa da cozinha, e que acabam por torna-se o tema central do conto. Porém, em sua tentativa de explica o amor, os personagens acabam abordando diversas outras coisas (violência doméstica, suicídio, acidentes de automóvel, cavaleiros medievais, abelhas) e diversos outros sentimentos (ciúme, possessão, obsessão, paixão, carinho, companheirismo, nostalgia, desprezo). Pois o amor, e falar do amor, é bem mais complicado do que pode parecer.

Em seguida, temos o tema da comunicação. Apesar do intenso e extenso diálogo que compõe a maior parte do conto, o que é realmente comunicado pelos personagens é relativamente pouco. É como se a linguagem lhes faltasse, ou fosse inadequada e insuficiente para falar do que realmente lhes importa. O conto argumenta que somos todos iniciantes e

aprendizes quando falamos de amor, portanto, devemos ser também iniciantes e aprendizes na arte de comunicar esse amor aos outros ao nosso redor.

O terceiro tema seria o do casamento, pois o fato de termos três casais casado e três divórcios mencionados (de Mel, de Nick, e de Laura) é significativo. Mesmo que não explicitamente, os casamentos dos personagens principais são comparados de maneira sutil. O casamento de Nick e Laura é mostrado como feliz e fácil, principalmente em contraste com o de Mel e Terri, bem mais complicado, com uma bagagem de problemas e dificuldades em seu passado.

Um outro tema seria o do alcoolismo. O impacto do álcool nas relações familiares era um tema caro a Carver, por conta de sua história pessoal como alcoólatra. O gin diminui as inibições dos personagens, permitindo que tenham uma conversa mais franca sobre temas mais controversos. Mas, à medida que a embriaguez aumenta, eles se tornam mais beligerantes e agressivos, e o diálogo mais incoerente e frustrante.

Por fim, temos o tema da violência, presente no conto através de múltiplos atos que ferem ou matam os personagens. A violência, nesta história, entrecruza-se com o amor de maneiras surpreendentes, mostrando que as pessoas podem machucar umas às outras em nome do amor, que o amor pode se transformar em ódio, e que a violência pode, em alguns casos, reafirmar o amor.

Os principais personagens são Mel, Terri, Nick e Laura. Temos ainda outros quatro que apenas são mencionados pelos principais durante a conversa: Ed, Marjorie e o casal de idosos.

Mel protagoniza o conto e monopoliza a conversa na mesa da cozinha. Nick, o narrador, nos diz que ele é cardiologista logo no primeiro parágrafo, e depois o descreve como um homem alto de 45 anos, com cabelo cacheados, e bronzeado de jogar tênis. Diz ainda que, quando sóbrio, seus movimentos são cuidadosos e precisos, como convém a um cirurgião. O interesse de Mel pelo coração extrapola sua profissão e ganha sentido metafórico, quando ele se preocupa com os problemas afetivos dos seus pacientes e amigos. Terri nos diz que “Mel anda sempre com o amor na cabeça”¹⁹, e quando ele fala de amor, ele soa ao mesmo tempo romântico e sincero, como se o tema fosse de grande importância para ele. Um primeiro aspecto relevante da personalidade de Mel é externado por sua fantasia de voltar à vida reencarnado como um cavaleiro medieval. Mas mais do que a aventura, é a segurança proporcionada pela armadura

¹⁹ Mel Always has love on his mind. (CARVER; 1981, p. 2)

que o interessa. Sendo médico, Mel tem plena consciência do quão perigoso é o mundo e de quão precária é a vida. A despeito disso, o lado heroico da fantasia do cavaleiro encaixa-se em sua história com Terri, pois os dois resgataram um ao outro de relacionamentos difíceis, e ainda ecoa também em seu ofício, sempre que ele salva um paciente da morte.

Um segundo aspecto da personalidade de Mel que merece ser mencionado é sua espiritualidade. Por ter frequentado o seminário antes de se decidir pela faculdade de medicina, Mel acredita que o amor verdadeiro é o amor espiritual. Na obra de Carver não é frequente encontrarmos personagens religiosas, mas sabemos através de declarações em entrevistas que ele dizia acreditar em milagres e na possibilidade de ressurreição. Mel parece partilhar dessa crença com Carver. Por fim, temos um aspecto desagradável de Mel que vai ficando evidente à medida que sua embriaguez vai aumentando. Ao observar sua interação com Terri, percebemos que, apesar de amarem um ao outro, há ressentimento e insatisfação entre os dois. Terri afirma que Mel tem estado deprimido e demonstra preocupação ao perceber que ele está bebendo mais do que deveria. Como reação, Mel se dirige a ela de maneira ríspida e descortês diversas vezes ao longo da narrativa.

Terri é a esposa de Mel, os dois estão casados há cinco anos e são os donos do apartamento onde se desenrola a ação do conto. Ela é descrita como uma mulher muito magra, de rosto bonito, cabelo longo castanho e bijuterias extravagantes. É Terri quem relata, com a ajuda de Mel, a primeira história do conto, a história de seu relacionamento abusivo com Ed. O fato de Terri acreditar que Ed a amava apesar de sua brutalidade é motivo de desavença entre ela e Mel. Entretanto, a crença dela nos faz refletir sobre a necessidade de considerarmos o aspecto feio e doloroso do amor sempre que quisermos defini-lo. Além disso, Terri parece não ter tido muita sorte no amor, pois seu casamento com Mel não parece estar bem.

Nick é o narrador do conto. Ele tem 38 anos, é casado com Laura e é o melhor amigo de Mel. Na maior parte do tempo ele apenas reporta a conversa, observa a passagem do tempo com a mudança de luz no cômodo e a quantidade de gin restante na garrafa. Nick não nos revela muito de sua vida ou de suas opiniões a respeito das histórias de Mel e Terri e de suas ideias a respeito do amor. Entretanto, ele deixa claro que, para ele, o sentimento que existe entre ele e Laura é um tipo de amor verdadeiro. Ele expressa verbal e gestualmente sua crença genuína nesse amor, e ele nos é mostrado como um sentimento sólido e descomplicado.

Laura é a esposa do narrador Nick. Os dois são recém-casados, Laura tem 35 anos e é secretária de um advogado. Nick nos diz que: “Além de estarmos apaixonados, gostamos um

do outro e apreciamos a companhia um do outro. Ela é fácil de conviver”²⁰. Num certo sentido, Laura comporta-se como uma âncora para a conversa: faz comentários e perguntas pontuais para que Mel e Terri voltem ao tópico. Acima de tudo, ela parece estar realmente apaixonada por Nick, retribuindo suas demonstrações de afeto. Nick e Laura, um casal feliz e apaixonado, são algo raro na obra de Carver.

Ed é o falecido ex-namorado de Terri. É descrito como um homem violento e perturbado, que agredia Terri fisicamente e passa a perseguir e a ameaçar a ela e a Mel quando os dois vão morar juntos. Quando Terri o deixa, ele volta sua violência contra si mesmo e bebe veneno de rato, mas é socorrido e salvo a tempo. Quando percebe que não terá Terri de volta, ele se suicida com um tiro na boca. Apesar de tudo, Terri insiste em afirmar que Ed a amava e que morreu em nome desse amor.

Marjorie é a ex-mulher de Mel e a mãe de seus filhos. Ela é descrita como uma mulher cruel, que está levando o casal McGinnis à falência, e que se recusa a casar novamente para poder continuar recebendo pensão de Mel. Depois de algumas doses de gin, Mel confessa que fantasia com a morte de Marjorie por picadas de abelhas, às quais ela é alérgica. Mel expressa ainda sua perplexidade ao constatar que um dia amou Marjorie mais que a própria vida, e hoje a odeia profundamente.

O casal de idosos é apresentado por Mel através da história de seu acidente de carro, que Mel conta para exemplificar sua ideia de amor verdadeiro, fazendo um contraponto à ideia de amor verdadeiro de Terri, exemplificada pela história de Ed. Não chegamos a conhecer seus nomes ou sua vida nesta versão do conto; tudo o que sabemos é que os dois eram casados, tinham por volta de 70 anos, e estavam na estrada quando seu carro é atingido por um outro dirigido por um adolescente bêbado que morre no local. Gravemente feridos, são atendidos por Mel e sua equipe e passam por diversos procedimentos, conseguindo por fim se salvarem. A separação imposta pela convalescença, no entanto, provoca neles grande angústia, maior até do que o perigo de vida imposto pelo acidente.

Carver insere no conto três elementos bastante simbólicos para a compreensão da narrativa como um todo: a luz do sol, o gin e o coração (SHMOOP EDITORIAL TEAM, 2008).

²⁰ In addition to being in love, we like each other and enjoy one another's company. She's easy to be with. (CARVER; 1981, p. 3)

A luz do sol que chega ao apartamento tem a função de estabelecer uma determinada atmosfera, dentro do ambiente da cozinha e dentro da narrativa. No início do conto temos que: “A luz do sol enchia a cozinha através da janela grande atrás da pia”²¹. Temos a descrição de um espaço amplamente iluminado, transmitindo uma sensação de facilidade e positividade, refletindo a clareza de pensamento dos personagens (quando a conversa e as doses de gin estão ainda no início), e a leveza dos assuntos em pauta. Algum tempo depois: “O sol da tarde era como uma presença naquela cozinha, a luz ampla do bem-estar e da generosidade.”²² Nesse ponto a luz adquire uma qualidade especial, tornando-se quase um personagem da história. A maneira como Carver a descreve nos faz sentir acolhidos e aconchegados, quase querendo fazer parte daquele grupo. Há aqui um momento de celebração e intimidade mais profunda ente os quatro amigos, e esse momento existe porque segredos e problemas mais sombrios estão sendo compartilhados. E mais adiante: “A luz do sol agora estava diferente na cozinha, foi mudando, ficando mais escassa”²³ Próximo ao fim do conto temos a informação de que: “A luz ecoava para fora da cozinha, voltando através da janela por onde havia entrado.”²⁴ Uma vez que a conversa vai ganhando contornos mais frios e soturnos, a luz vai enfraquecendo, e, com ela, a clareza e o discernimento dos personagens, agora comprometido pela embriaguez. E finalmente, as últimas palavras de Nick nos dizem que: “...a cozinha ficou escura”²⁵. Com o total desaparecimento da luz temos também o desaparecimento do conforto e da alegria proporcionada pela amizade e companheirismo. O fato de que ninguém levanta para acender as luzes é indicativo de que o humor e a disposição de cada um deles mudou drasticamente por conta da conversa, e que, assim como Mel, todos agora se sentem um pouco deprimidos, ou pelo menos transformados de alguma maneira, paralisados, incapazes de mover-se ou dizer qualquer coisa, como se nenhuma palavra ou ação pudesse fazer sentido naquele momento.

Carver usa o gin nesta história para sublinhar o fluxo da conversa e como um dispositivo marcador do ritmo: quando o gin acaba, acaba também a conversa. O gin, como as bebidas alcoólicas em geral, auxilia os personagens a se sentirem mais à vontade, a se soltarem com mais facilidade. Além disso, ele assinala a passagem do tempo no conto, com a primeira garrafa de gin terminando ao final da história de Ed, e a segunda ao final da história do casal de idosos.

²¹ Sunlight filled the kitchen from the big window behind the sink. (CARVER; 1981, p. 1)

²² The afternoon sun was like a presence in this room, the spacious light of ease and generosity. (CARVER; 1981, p. 5)

²³ The sunshine inside the room was different now, changing, getting thinner. (CARVER; 1981, p. 8)

²⁴ The light was draining out of the room, going back through the window where it had come from. (CARVER; 1981, p. 9)

²⁵ the room went dark. (CARVER; 1981, p. 11)

Ademais, Mel e Terri parecem usar o gin para anestesiar seus sentimentos, pois demonstram ter dificuldade de discutir seus relacionamentos passados sem a ajuda do álcool.

Para além do clichê que determina que o coração é um dos símbolos do amor, temos em *Do que estamos falando quando falamos de amor* uma associação mais original, tendo em vista que o coração de que falamos aqui é o coração real, o órgão vivo do corpo humano, em toda a sua fragilidade e vulnerabilidade. Mel, sendo cardiologista, cuida de corações de maneira literal por conta de sua profissão, embora possamos estender a ideia do cuidado com o coração para o sentido metafórico, ao lembrar que ele salvou Terri de um rompimento difícil (‘consertando’ seu coração ‘partido’) e, ainda, que ele está sempre com o amor na cabeça, segundo Terri. No parágrafo final do conto, temos a referência aos corações dos quatro amigos pulsando enquanto eles sentam em silêncio no escuro, de acordo com a percepção de Nick. É possível que Nick esteja se referindo aos corações reais de todos eles (e não o ‘amor’ pulsando ao redor dele, dada à aversão de Carver a esse tipo de símbolo; nos contos de Carver as coisas geralmente são o que são, raramente são representações), dando-se conta do quão vivos estão, apesar do sofrimento e dor que tenham experimentado, afinal, estar vivo implica experimentar amor e dor, muitas vezes simultaneamente.

O cenário do conto, e esta é uma das inovações desta história de Carver, é um cenário único: o apartamento, onde se passa toda a ação da narrativa, e de onde os personagens não conseguem sair ao final da conversa e do gin. O hospital onde Mel trabalha, embora não sendo um cenário propriamente dito pois é apenas mencionado por ele e por Terri, é um local importante porque é onde se passaram os eventos descritos por ambos em suas histórias.

Como mencionado, a ação de todo o conto se passa ao redor da mesa da cozinha do apartamento de Mel e Terri McGinnis, na cidade de Albuquerque, Novo México, ao longo de uma única tarde, entre o fim do verão e o início do outono. Este cenário limitado é ideal para o desenvolvimento da história, pois essa restrição e esse confinamento ao espaço da cozinha parece espelhar o quão restrita é a linguagem para tentar definir e explicar o amor, e o quão confinados e perdidos estão os personagens em relação aos seus sentimentos. O apartamento em Albuquerque poderia na realidade estar localizado em qualquer outro lugar e, com o desenvolvimento da trama, ele vai aos poucos se tornando um cenário mais complexo. No presente, o apartamento é um lugar de calma e tranquilidade, mas foi povoado de medo e conflito no passado, enquanto Mel enfrentava um divórcio conturbado e Terri e ele se escondiam das ameaças e perseguições de Ed. Contudo, e justamente por tudo isso, este foi um

lugar de refúgio para os dois, que, afinal, conseguiram sobreviver juntos a tais adversidades e começar a construir seu relacionamento. Adicionalmente, com a mudança da luz do sol, o apartamento vai se metamorfoseando ao longo do curso da conversa e da tarde.

O hospital local de trabalho de Mel é um cenário importante para o desenvolvimento das histórias de Ed e do casal de idosos. É lá que todos eles são atendidos por Mel; é para lá que Ed é levado depois do tiro na boca e é lá que ele vem a falecer, com Terri ao seu lado; é para lá também que é levado o casal de idosos após o acidente de carro, é lá que eles são tratados, se recuperam e se reencontram. Nesse sentido, o hospital é o local do conto que conecta o amor e a violência. A violência de Ed contra si mesmo e contra Terri o leva ao hospital, mas é o amor que Terri acreditava haver entre eles que a leva para lá, para o leito de morte de Ed. A violência do adolescente bêbado que atropela o casal de idosos é o que os leva ao hospital, e é o amor dos dois que os faz sobreviver e se recuperar.

O tom de *Do que estamos falando quando falamos de amor* é semelhante ao tom dos demais contos de Carver, é severo, grave, melancólico. Carver procurava ecoar em seus contos o mesmo que tom que, para ele, tinha a vida, da maneira como ele a via e experienciava. De certa forma, o que temos no conto é um tipo de drama familiar, com dois casais tentando encontrar um entendimento em meio à desordem do amor e da vida a dois, com um passado de relacionamentos desfeitos para complicar ainda mais o presente em comum.

A narração e o ponto de vista do conto ficam por conta de Nick, um narrador personagem periférico, pois o protagonista da história que ele conta não é ele mesmo, e sim Mel. Nick é um narrador tão silencioso que chegamos a suspeitar dele, pois não temos acesso nem às suas opiniões com relação ao que dizem Mel e Terri, nem a detalhes de sua vida com Laura.

Com um estilo da escrita mais conversacional, o conto é composto por grandes blocos de diálogos, com poucas descrições e observações do narrador Nick. À medida que a narrativa avança, percebemos o efeito do gin nas sutis mudanças de comportamento dos personagens. O diálogo se torna mais truncado, repetitivo e agressivo. Simultaneamente, porém, as amarras são afrouxadas os personagens abrem-se para um maior compartilhamento e intimidade entre si, falando com crescente honestidade.

O clímax do enredo é a conclusão da história do casal de idosos, pois é o momento em que Mel, triunfante, prova seu ponto, ao mostrar sua versão do amor verdadeiro, tão contrastante com a versão de Terri.

Finalmente, uma breve análise do título e do final do conto fazem-se necessárias. O longo título dá conta de descrever o que se passa na história: um grupo de amigos bebe gin e conversa sobre amor. Na realidade, eles falam sobre muitas outras coisas – violência doméstica, perseguição e ameaças, suicídio, acidentes de carro, cavaleiros medievais, morte por picadas de abelhas... O título vem de uma fala de Mel, a fala que introduz a história do casal de idosos: “Sabem, isso aconteceu uns meses atrás, mas ainda está acontecendo bem agora e devíamos nos envergonhar de ficarmos falando como se soubéssemos do que estamos falando quando falamos de amor.” De certa forma, com essas palavras, Mel desdenha daquilo que os demais personagens vinham falando sobre o amor até então. O que é justificado pelo fato de ele parecer estar pelo menos um pouco ressentido com Terri pela história de Ed – sua história é sua resposta à história dela. É um título impreciso, porque a imprecisão é inevitável quando nos propomos a falar de amor.

O final do conto contém ainda menos ação do que o restante da história. O gin acaba, o sol se põe, a conversa cessa. É neste final que o impacto dos temas pesados discutidos anteriormente se faz sentir. Terminamos a leitura um tanto sobressaltados, pois parece haver qualquer coisa ameaçadora no ar. A escuridão da cozinha e a paralisia dos personagens corroboram essa sensação, mas é principalmente o fato de a conversa ter trazido à tona o lado obscuro do amor o que nos assombra e nos faz temer por Mel e Terri e por nós mesmos. A paralisia de todos, em especial a de Terri, embora possa ser justificada por sua embriaguez, reflete sua inabilidade de resolver uma série de questões em sua vida, inclusive o que pensar do amor. Há um esgotamento de todo discurso, da energia vital, linguística e criativa dos personagens. O último parágrafo, em que Nick diz: “Eu podia ouvir meu coração batendo. Podia ouvir o coração de todo mundo. Podia ouvir o barulho humano que fazíamos ali sentados, sem que nenhum de nós se movesse, nem mesmo quando a cozinha ficou escura.”²⁶, nos leva à compreensão do quão íntima e poderosa foi a conversa dos quatro, conectando-os de maneira renovada, para além dos desentendimentos superficiais.

²⁶ I could hear my heart beating. I could hear everyone's heart. I could hear the human noise we sat there making, not one of us moving, not even when the room went dark. (CARVER; 1981, p. 11)

A versão original de Raymond Carver para o conto sem a edição de Gordon Lish é quase duas vezes mais longa do que *Do que estamos falando quando falamos de amor*. O título original, na versão de Raymond Carver sem a edição de Gordon Lish, é *Iniciantes*, uma expressão retirada de uma outra fala de Mel: ““O que qualquer um de nós sabe de fato sobre o amor?”, disse Mel. ‘Me parece que somos apenas iniciantes no amor’.”²⁷ Nessa fala, ele reconhece não só a própria ignorância em relação ao amor, mas também a de todos nós, pois seremos sempre ‘iniciantes’, porque as pessoas mudam, a vida muda, o amor muda, e nem sempre sabemos do que estamos falando, quando falamos de amor.

Uma das mudanças mais evidentes é a dos nomes de dois personagens: Herb por Mel e Carl por Ed. Só na comparação dos dois pares (Herb e Carl, Mel e Ed) é possível perceber certo paralelismo entre eles, que afinal, são os dois homens importantes da vida de Terri.

Nesta versão temos descrições muito mais detalhadas, em especial das características de Terri, do relacionamento dela com Ed, do apartamento, de todo o drama do casal de idosos, do restaurante para onde os personagens estão indo jantar, e das razões da depressão de Herb.

Terri aqui é chamada por Herb (Mel) de ‘minha hippie’, por conta das roupas e cabelos e pelo fato de ter vivido um tempo nas ruas. No passado ela sofrera de anorexia e frequentara a escola de enfermagem.

Seu apego a Carl (Ed) faz mais sentido dentro do contexto de sua confissão emocionada a Laura no final do conto: ela engravidou dele e Herb a ajudou a abortar o bebê. Depois do suicídio de Carl, ela não conseguiu se perdoar por não ter tido o bebê e nunca ter contado a ele a respeito da gravidez.

O apartamento (que na verdade é uma casa nessa versão) e seus arredores, vistos através da janela da cozinha, englobando o quintal, os campos e as estradas ao longe, são percebidos de maneira mais intensa por Nick, que se sente muito mais afetado aqui pelas mudanças na luz, no vento, e nas cores do céu.

²⁷ "What do any of us really know about love?" Mel said. "It seems to me we're just beginners at love..." (CARVER; 1981, p. 5)

A narração da história de Anna e Henry Gates (o casal de idosos) é o coração do conto, sua essência; ela é metáfora e alegoria dos temas em questão. Ela é contada com muitos detalhes do acidente e recuperação e também de sua vida em comum.

O restaurante para onde os personagens estão indo jantar depois do gin na casa de Herb e Terri se chama *The Library*, um lugar onde se pode pegar livros emprestados como numa biblioteca convencional. Terri e Herb já estiveram lá (ao contrário de na versão *Do que estamos falando quando falamos de amor*), e Herb pegou *Ivanhoe* emprestado. Ele então revela que, se pudesse recomeçar, estudaria literatura (ao invés de estudar para torna-se chef de cozinha, como na outra versão, pois nela o *The Library* é um restaurante comum). Porém a fantasia de reencarnar como um cavaleiro medieval se mantém também nesta versão.

A depressão de Herb é discutida mais a fundo e mais claramente, tanto com ele presente quanto quando Herb vai tomar banho e Terri desaba diante de Laura e Nick, contando-lhes que Herb tem tomado muitas pílulas e tem apresentado tendências suicidas por conta do fim do casamento anterior e o do afastamento dos filhos por implicância de Marjorie. Ela expressa sua enorme preocupação com o esposo, quando Laura a conforta, amarrando os diversos tipos de amor discutidos na história.

Em *Iniciantes* temos mais detalhes tanto da personalidade e comportamento dos personagens (com destaque para Terri e Herb) quanto das histórias que eles contam, o que torna um pouco mais fácil compreender a dinâmica do relacionamento entre eles. As trocas entre Herb e Terri são mais frequentes aqui, tanto demonstrações de afeto e cuidado, quanto de irritação e impaciência. Toda a discussão relacionada a Carl parece ser um ponto de desentendimento crucial entre eles, um ponto nevrálgico de seu relacionamento. Embora vejamos gestos de afeto entre os dois, há muita tensão e ameaça de conflito no ar o tempo todo, mais ainda do que na versão mais curta do conto.

Nenhuma das duas versões do conto pode ser considerada metaficcional, pois as histórias que os personagens contam uns aos outros são apenas digressões. Contudo, a versão *Iniciantes* contém mais marcas pós-modernistas, como o intertexto com a história e estudo da literatura evidenciado pela referência a ao romance *Ivanhoe*, de Sir Walter Scott, responsável pelo renascimento dos romances de cavalaria. Os cavaleiros representam alguns tipos de amor: o amor cortês, o amor a uma causa, o amor a um soberano; por isso faz sentido a fantasia do cavaleiro de Herb. Toda a questão do restaurante ser uma biblioteca faz um intertexto com a história e o estudo da literatura, constituindo uma marca do pós-modernismo presente no conto,

o resgate do passado literário e cultural, e da figura de um herói medieval em contraste com o presente de Herb, e de sua figura de protagonista anti-herói no conto, um homem perdido, em dúvidas, em busca de respostas.

CAPÍTULO III: APRESENTAÇÃO DA OBRA – O FILME

3.1 ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU

Alejandro Gonzáles Iñárritu é um diretor, roteirista e produtor de cinema mexicano, um dos três mais celebrados e premiados de sua geração, junto com Alfonso Cuarón e Guillermo Del Toro, seus colegas e colaboradores. *Birdman (Ou A Inesperada Virtude da Ignorância)* é o quinto dos seus seis trabalhos de direção.

Iñárritu nasceu em 15 de agosto de 1963 na Cidade do México, o filho mais novo e rebelde de uma família de sete crianças. Embora tivesse forte predileção por música e literatura, sua incapacidade de concentrar-se nos estudos levou-o a ser expulso da escola aos 16 anos.

Depois disso tornou-se marinheiro comercial, cruzando o Atlântico diversas vezes em navios cargueiros e explorando a Europa e a África entre os 17 e os 19 anos. Essas viagens exerceram grande influência em seu trabalho de cineasta, com vários de seus filmes tendo como cenário lugares que ele visitou nessa época. Ao final das viagens ele retorna à Cidade do México para estudar comunicações na prestigiosa Universidade Ibero-americana.

Com o intuito de explorar profissionalmente sua paixão por música, Iñárritu inicia sua carreira midiática como radialista e DJ na WFM, uma importante rádio de rock mexicana. Em pouco tempo, além de organizar playlists, apresentar quadros de notícias e conduzir entrevistas com celebridades, Iñárritu começa a produzir áudio-histórias e sketches ao vivo, o que despertou nele o interesse por narrativas e contação de histórias. Em 1988 ele torna-se diretor da WFM, e seu trabalho à frente da rádio viria a torná-la a emissora de maior audiência no México.

Paralelamente, ele se torna o mais jovem produtor da Televisa, a maior rede de televisão na América Latina. Seu trabalho como músico continua, e entre 1987 e 1990 ele compõe a trilha sonora de seis filmes mexicanos. Mais tarde ele diria que a música teve mais influência em sua carreira artística do que os filmes:

Eu tenho escutado música toda a minha vida. Eu sempre senti que a música muitas vezes conta mais histórias que os filmes, com mais possibilidades. Toda vez que você as escuta, as músicas ativam diferentes imagens e humores – dependendo de em que momento você se encontra em sua vida, você pode ouvir uma música e ela pode significar algo diferente. Cada música evoca

novas memórias e histórias e imagens, de modo que eu tiro muitas ideias da música.²⁸ (Tobias, 2003)

Durante seu período na Televisa, Iñárritu conhece o escritor Guillermo Arriaga, que viria a ser o roteirista de seus primeiros filmes.

No início dos anos 1990 ele cria sua própria produtora, Zeta Filmes, onde ele se especializa em escrever, produzir e dirigir comerciais e curtas-metragens. Zeta Filmes se tornaria nos anos seguintes uma das mais poderosas produtoras do México, lançando vários jovens diretores mexicanos no cenário da indústria cinematográfica mundial.

Finalizando sua transição em direção ao cinema, ele se muda para os Estados Unidos para estudar cinematografia com o diretor polonês Ludwik Margules e com a preparadora de elenco Judith Weston em Los Angeles.

Em 2000, ele dirige seu primeiro longa-metragem *Amores Brutos* (*Amores Perros*), co-escrito com Arriaga. O filme mostra como: “Um terrível acidente de carro conecta três histórias, cada uma envolvendo personagens lidando com perdas, arrependimentos e a realidade dura da vida, tudo em nome do amor.”²⁹ *Amores Brutos* foi um sucesso internacional, recebendo o prêmio *Critic's Week Grand Prize* no Festival de Cannes e recebendo uma nomeação ao Globo de Ouro e ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. O filme marca também a estreia do ator Gael García Bernal no cinema.

Sua segunda película, também em colaboração com Guillermo Arriaga, e desta vez também com o cinematografista Rodrigo Prieto (outra parceira duradoura), é *21 Gramas* (*21 Grams*), de 2003. Falado em inglês, o filme traz Naomi Watts, Sean Penn e Benicio Del Toro no elenco principal. Neste filme, Iñárritu e Arriaga revisitam as histórias que se interconectam numa trama onde “Um acidente inesperado reúne um matemático gravemente doente, uma mãe enlutada e um ex-trapaceiro renascido.”³⁰ *21 Gramas* foi selecionado para concorrer ao Leão

²⁸ I've listened to music all my life. I've always felt that music tells more stories sometimes than films, with more possibilities. Every time you listen to them, songs bring different images and moods—depending on where you are in your life, you can listen to a song and it means something different. They each [evoke] new memories and stories and images, so I get a lot of ideas from music. (Alejandro González Iñárritu em entrevista a Scott Tobias para The A. V. Club).

²⁹ Optamos por trazer para esta seção as sinopses dos filmes constantes no portal IMDB (Internet Movies Database); as traduções das sinopses são de nossa autoria. *Amores Perros*: “A horrific car accident connects three stories, each involving characters dealing with loss, regret, and life's harsh realities, all in the name of love.”

³⁰ *21 Grams*: “A freak accident brings together a critically ill mathematician, a grieving mother, and a born-again ex-con.”

de Ouro no Festival de Veneza, onde o ator Sean Penn recebeu o prêmio de melhor ator; Naomi Watts e Benicio Del Toro receberam ambos indicações ao Oscar por suas interpretações.

Em 2005 Iñárritu realiza seu terceiro longa-metragem. Filmado em quatro países de três continentes (México, Estados Unidos, Marrocos e Japão) e falado em quatro idiomas diferentes, *Babel* é estrelado por Brad Pitt, Cate Blanchett, Gael García Bernal, Adriana Barraza e Rinko Kikuchi, além de vários atores não profissionais. Mais uma vez são histórias que se intersectam: “Uma tragédia recai sobre um casal em férias no Marrocos, desencadeando uma série de eventos que entrelaçam quatro famílias diferentes.”³¹ *Babel* recebeu sete indicações ao Oscar, incluindo Melhor Filme e Melhor Direção, fazendo de Iñárritu o primeiro diretor mexicano a concorrer na categoria; o diretor foi ainda o primeiro de seu país a vencer o *Prix De La Mis En Scène*, por sua direção, no Festival de Cannes; o filme venceu o Globo de Ouro de Melhor Filme de Drama e o Oscar de Melhor Trilha Sonora Original para Gustavo Santaolalla.

Após *Babel*, Iñárritu rompe com o roteirista Guillermo Arriaga, começando nova colaboração com Armando Bo Jr e Nicolás Giacobone para a produção de seu quarto filme, *Biutiful*, de 2010. O ator espanhol Javier Bardem encarna no filme um criminoso de Barcelona, lutando contra um câncer, enquanto tenta cuidar de seus filhos pequenos: “Esta é a história de Uxbal, um homem vivendo neste mundo, mas capaz de ver os mortos, que guiam cada um de seus passos.”³² É o primeiro filme em espanhol de Iñárritu desde sua estreia com *Amores Brutos*. *Biutiful* concorreu na categoria Melhor Filme Estrangeiro no Oscar e no Globo de Ouro; Javier Bardem concorreu ao Oscar e venceu em Cannes na categoria Melhor Ator.

Em entrevista, Iñárritu conta que as críticas a *Biutiful*, de que ele tivesse esgotado seus temas e linguagem, desencadearam nele uma crise criativa:

Eu tinha acabado de completar 51 anos, e passei pela mesma crise: Sobre o que raios é a vida? Qual é o sentido? De certa forma, você entra num estado melancólico. (...) Você pode conseguir superar ou não, depende do quão negra é a nuvem dentro da qual você está. Mas eu acredito que chega um momento em que as coisas que costumam lhe satisfazer ou que você pensava serem importantes, você entende que não são mais. Seu tempo está acabando, as luzes da festa estão piscando, não há mais gelo no balde. E você começa a entender que a festa acabará em breve, de uma forma ou de outra³³. (Mitchell, 2014)

³¹ *Babel*: “A tragedy strikes a married couple on vacation in the Moroccan desert, touching off an interlocking story involving different families.”

³² *Biutiful*: “This is the story of Uxbal, a man living in this world, but able to see his death, which guides his every move.”

³³ I just turned 51, and I went through the same kind of crisis: What the fuck is life about? What is the meaning? In a way, you get into a melancholic state. (...) You can come through or not, depending on how dark the cloud is. But

Desta crise, e da vontade de inovar de maneira radical seu estilo e abordagem, nasce a ideia para *Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* (*Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*), de 2014, objeto de estudo de nosso trabalho. O filme fala de: “Um ator decadente de Hollywood, que no passado interpretou um famoso super-herói, tenta reviver sua carreira escrevendo e estrelando uma peça na Broadway”³⁴. É uma comédia de humor negro, uma sátira ácida, filmada num longo plano sequência, com uma trilha sonora original dissonante, composta apenas por acordes jazzísticos de bateria. E é, em definitivo, completamente diferente dos dramas pesados e solenes que Iñárritu havia dirigido no passado. O roteiro repete a parceria de Iñárritu com Bo e Giacobone, e conta também com a participação de Alexander Dinelaris, que trouxe para a produção sua experiência no teatro. O elenco é composto por uma longa lista de grandes nomes do cinema: Michael Keaton, Emma Stone, Edward Norton, Naomi Watts, Zach Galifianakis, Amy Ryan, Andrea Risenborough, entre outros. *Birdman* foi considerado por muitos críticos um dos filmes mais imaginativos e cativantes do ano. Recebeu o Globo de Ouro de Melhor Roteiro e Melhor Ator para Michael Keaton, e nove indicações ao Oscar, vencendo nas categorias de Melhor Roteiro Original, Melhor Direção e Melhor Filme.

No ano seguinte, 2016, Iñárritu causaria sensação novamente com *O Regresso* (*The Revenant*), um drama de época estrelado por Leonardo Di Caprio: “Um explorador numa expedição do comércio de peles, na década de 1820, luta pela sobrevivência após ser atacado por um urso e deixado para morrer pelos membros de seu próprio grupo de caça.” Di Caprio e Iñárritu receberam Globos de Ouro de Melhor Ator, Melhor Direção e Melhor Filme Drama. O filme foi indicado a doze Oscars, o recorde do ano, vencendo nas categorias Melhor Ator e Melhor Direção.

Com os Oscars por *Birdman* e *O Regresso*, Iñárritu tornou-se um dos três diretores a ganhar o Oscar de Melhor Direção por dois anos consecutivos, um feito só igualado por John Ford (em 1941 e 1942) e Joseph L. Mankiewicz (em 1950 e 1951).

I think there's a time when things that used to satisfy you or you thought were important, you realize are not important. Time is running out, the party lights are blinking, there is no more ice in the bucket. And you begin to realize the party will finish very soon in some way or the other. (Alejandro González Iñárritu em entrevista a Elvis Mitchell para a *Interview Magazine*).

³⁴ *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*: A washed-up Hollywood actor, who once played a famous super hero, attempts to revive his career by writing and starring in a Broadway play.

O estilo arrojado de Alejandro González Iñárritu foi chamado pelos críticos de poesia visual. O diretor mexicano não tem medo de correr riscos e desafiar convenções. Ele frequentemente utiliza longas tomadas e movimentos de câmera lentos e sutis, que acabam por transformar a câmera num personagem ativo do filme. Suas histórias são contadas numa estrutura não linear, em narrativas complexas que se sobrepõem, muitas vezes com o uso cuidadoso e deliberado de elementos do realismo mágico. Os filmes se passam, em sua maioria, em cenários de pobreza, miséria ou degradação urbana, pois Iñárritu faz sempre a escolha de acolher e aceitar a feiura, dos lugares, das pessoas e situações. A ação em geral é desencadeada por eventos trágicos que reúnem diferentes personagens, muitos criminosos ou envolvidos em atividades ilegais, mas tentando reparar erros do passado. Iñárritu é um diretor que procura focar nas conexões humanas, recorrendo muitas vezes a um exame da linguagem e de seu efeito nessas conexões e interações.

3.2 *BIRDMAN (OU A INESPERADA VIRTUDE DA IGNORÂNCIA)*

O filme *Birdman (ou A Inesperada Virtude da Ignorância)* é uma comédia norte-americana de humor negro que estreou mundialmente no ano de 2014. Dirigido pelo mexicano Alejandro Gonzalez Iñárritu, o filme tem roteiro original do próprio Iñárritu em parceria com Nicolás Giacobone, Alexander Dinelaris e Armando Bo. Estrelando o longa, um grupo numeroso de atores consagrados: Michael Keaton, Emma Stone, Edward Norton, Naomi Watts, Zach Galifianakis, Andrea Risenborough, Amy Ryan, Lindsay Duncan e Jeremy Shamos.

Birdman narra a trajetória de Riggan Thomson (Michael Keaton), um ator de Hollywood que fez fama no passado interpretando o super-herói do título, em sua busca por reconhecimento (por parte do público e da crítica) através da montagem de uma peça na Broadway, uma adaptação do conto *Do que estamos falando quando falamos de amor*, do escritor norte-americano Raymond Carver, que ele escreve, produz, dirige e protagoniza.

Concebido para dar a impressão de ter sido filmado numa única tomada contínua, o filme tem cinematografia assinada pelo aclamado diretor de fotografia mexicano Emmanuel Lubezki (vencedor de três prêmios Oscar, um deles por *Birdman*), além de uma elogiada trilha sonora original idealizada pelo jazzista americano-mexicano António Sánchez, composta apenas de solos de bateria.

Filmado na cidade de Nova York na primavera de 2013 com um orçamento de 16.5 milhões de dólares e uma produção conjunta dos estúdios *Fox Searchlight Pictures*, *New Regency Pictures* e *Worldwide Entertainment*, o filme estreou em agosto de 2014, abrindo o 71º Festival Internacional de Cinema de Veneza, com divulgação mundial nos cinemas em 14 de novembro do mesmo ano. O filme foi recebido com entusiasmo de público, arrecadando mais de 103 milhões de dólares em bilheteria no mundo todo; e conquistou ampla aclamação crítica, com menções especiais para as performances (principalmente para Keaton, Norton e Stone), direção, roteiro, fotografia e trilha sonora, alcançando no índice *Metacritic* uma nota de 88, baseada em 49 críticas, e 91% do índice *Rotten Tomatoes*, baseado em 291 críticas. *Birdman* foi agraciado com diversos prêmios de prestígio, entre os quais os Oscars de Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Roteiro Original e Melhor Fotografia (bem como a nomeação para os prêmios de Melhor Ator para Michael Keaton, Melhor Ator Coadjuvante para Edward Norton, Melhor Atriz Coadjuvante para Emma Stone) no ano de 2015, e os Globos de Ouro de Melhor Ator de Comédia para Michael Keaton e Melhor Roteiro, no mesmo ano.

O título é o quinto dos seis filmes dirigidos por Alejandro G. Iñárritu, precedido pelos títulos *Amores Brutos* (2000), *21 Gramas* (2003), *Babel* (2006), *Biutiful* (2010), e sucedido por *O Regresso* (2015).

A metaficcionalidade de *Birdman* começa a ser construída antes mesmo de o filme ter início, ela começa já na biografia dos autores – Raymond Carver e Alejandro González Iñárritu – e na escalação do elenco principal.

Apenas a leitura de sua sinopse (um filme que trata da encenação de uma peça baseada num conto) e um conhecimento mesmo que superficial a respeito do contista e do diretor, e da carreira dos atores de destaque, nos revela que estamos diante de uma obra que se desdobra por dentro dela mesma numa estrutura em abismo.

O diretor faz questão de inserir pontos de contato, mais evidentes ou mais discretos, entre os eventos e personagens do filme, e a vida dos que contribuíram para sua realização, e não há como ignorá-los.

Das diversas referências à pessoa de Raymond Carver e ao seu duradouro período lutando contra o alcoolismo, passando pela crise pessoal e profissional de Alejandro González Iñárritu retratada na crise análoga de Riggan Thomson, até chegar à escolha de atores como Michael Keaton e Edward Norton para interpretar versões de si mesmos no filme... os paralelos

vão se intensificando e o filme torna-se cada vez mais autoreflexivo à medida que nos inteiramos a respeito de sua produção e de todos nela envolvidos. Ter ciência destes detalhes, sem dúvida, contribui para que tenhamos um entendimento mais multifacetado da estrutura metaficcional desta narrativa fílmica.

E, como a escolha do conto para a adaptação em forma de peça não é aleatória, temos ainda paralelos que são estabelecidos no interior da película, entre os personagens dentro dos personagens, ou seja, entre os personagens do filme e os personagens que estes interpretam na peça.

Começemos com um comentário a respeito de cada personagem (no filme), cada personagem dentro do personagem (na peça), e cada ator ou atriz que interpreta ambos. Como o filme tece uma sátira e um comentário crítico a respeito de filmes de super-heróis, montagens da Broadway e resenhas de artes, entendemos que a composição da estrutura palimpséstica e autoreflexiva de *Birdman* é instaurada já pelo perfil de seu grupo de atores: parte dele protagonizou filmes de super-heróis, parte é composta por atores de teatro extremamente especializados e premiados.

O papel principal do filme, o de Riggan Thomson, é interpretado pelo ator Michael Keaton. Ele conta em entrevista que quando foi convidado pelo diretor Alejandro G. Iñárritu para interpretar Riggan/Birdman, achou que ele estava lhe pregando uma peça. Iñárritu o tranquilizou, dizendo que, na verdade, o personagem parecia-se acima de tudo com ele mesmo. A reação de Keaton, no entanto, tem razão de ser e é justificada: as semelhanças entre a carreira de Keaton e de Riggan são grandes demais para serem ignoradas e acabam se constituindo numa das peças que o filme prega no público. Michael Keaton era um ator em ascensão quando, em 1989, o diretor Tim Burton o escala para o papel principal de seu *Batman*. O sucesso de público e crítica foi imediato, consolidando Keaton como um dos maiores astros de Hollywood de sua geração. Depois deste primeiro *Batman*, Keaton voltaria a trabalhar com Tim Burton na continuação *Batman: O Retorno*, de 1992, obtendo sucesso semelhante. Após esse segundo *Batman*, porém, a parceria se desfez, com Burton voltando-se para outros projetos, e Keaton voluntariamente colocando sua carreira em segundo plano para dedicar-se à família. Quase trinta anos depois, então, Keaton faz um retorno triunfal, mas não mais num filme de super-herói, e sim numa produção mais autoral e independente. Porém, essa produção mais autoral e independente ironiza e satiriza os filmes de super-heróis e os atores nele empregados. Essa produção conta a história de um ator (Riggan) que ficou famoso interpretando um super-herói

(Birdman), e que depois pôs a carreira de lado por questões familiares (o divórcio e o envolvimento da filha com drogas). Muitos anos depois, esse ator tenta um retorno triunfal, produzindo uma obra autoral e independente.

Keaton, na realidade, interpreta em Birdman quatro papéis: Riggan, Birdman, Nick e Ed, sendo que um deles, Riggan, é o papel de um ator, e os demais (Birdman, Nick, Ed) são papéis interpretados por Riggan no cinema (Birdman) e no teatro (Nick e Ed).

Riggan é um ator de cinema decadente, que ficou famoso estrelando a trilogia de filmes de super-heróis *Birdman* nos anos 1990. Com sua saída da franquia, ele nunca mais alcançou a mesma fama novamente. É então que decide conquistar reconhecimento como ator escrevendo, dirigindo e estrelando uma adaptação para a Broadway do conto *Do que estamos falando quando falamos de amor*, de Raymond Carver. Riggan é atormentado pela voz de Birdman em sua consciência, que constantemente desdenha de seus esforços com a peça e o incita a tentar voltar a ser a celebridade de Hollywood que ele foi um dia. Além disso, a produção da peça vem enfrentando sérios problemas, e Riggan está à beira de um colapso emocional, pois sua vida pessoal não vai bem tampouco.

Birdman é, além de um papel interpretado por Riggan, uma espécie de alter ego para ele; pode ser visto também como um delírio, uma manifestação de seu subconsciente, ou, nas palavras do próprio Riggan, uma formação mental. Ele é a porção de Riggan que representa seu desequilíbrio mental e emocional, e, em outro nível, sua ambição. Birdman é parte integral do que Riggan é, e da maneira como ele muda ao longo do filme.

Nick e Ed são os personagens que Riggan interpreta na peça. No conto de Carver, Nick é o narrador-personagem, mas sem muita participação ou envolvimento, pois ele basicamente relata o que Mel, o protagonista do conto, tem a dizer. Embora Mel seja o protagonista e Nick seja o narrador, talvez seja Ed o personagem mais marcante. Ed não está presente fisicamente no conto, é apenas mencionado por Mel e sua mulher Terri, mas, de certo modo, a conversa dos dois com o casal Nick e Laura gira em torno dele durante boa parte da narrativa.

O que Riggan faz com Nick e Ed, em sua adaptação, contudo, é que merece ser considerado com mais atenção.

Faria mais sentido para Riggan interpretar Mel por duas razões: Mel é mais velho que Nick, assim como Riggan é mais velho que Mike, e, Mel é o protagonista do conto, assim como Riggan é o protagonista do filme e da peça. Riggan retira o protagonismo de Mel, concedendo

a Nick o monólogo contendo a fala mais impactante de Mel no conto – a história do casal de idosos.

No conto, o personagem masculino em depressão e com dúvidas existenciais é Mel; esse traço de sua personalidade também é retirado por Riggan dele e acrescentado a Nick, fazendo com que seja o seu casamento com Laura que está em crise, e não o de Mel com Terri. Riggan parece ter se identificado com a figura de autoria que Nick representa, sendo ele o narrador do conto, e Riggan o adaptador do conto para o formato da peça. A troca de falas, de traços psicológicos e características físicas entre Mel e Nick na peça provoca certa confusão entre os papéis dos dois, mesmo para o público conhecedor do conto. Além disso, a diferenciação entre os personagens de Nick e Ed, vividos ambos por Riggan na peça, não é a princípio muito clara: os dois usam figurino, maquiagem e cabelos semelhantes, e aparecem em suas cenas contracenando em oposição a Mel e Terri, personagens de Mike e Lesley.

O personagem de Nick relaciona-se com o de Riggan por conta justamente dos traços retirados de Mel e acrescentados a ele: a depressão, que atinge também Riggan, e a crise conjugal, que atinge também o casal Riggan e Laura-atriz.

De certa maneira, Riggan faz com que Ed seja a figura central da peça. A discussão no cerne da conversa na cozinha é sobre Ed e o monólogo de Lesley também. Para Ed, Riggan cria uma cena que inexiste no conto, a cena do motel, na qual Ed se mata, e faz dela a cena final da peça, seu clímax e desfecho dramático. Riggan é parecido com Ed em sua obsessão, cegueira e necessidade de ser amado. Para Sylvia, sua ex-esposa, ele confunde amor com admiração, assim como Ed confunde amor com possessão. Além de tudo, tanto Riggan quanto Ed são suicidas e agressores de mulheres. E, talvez, o plano de suicidar-se no palco na cena em que Ed comete suicídio estivesse no subconsciente de Riggan o tempo todo, levando-o a criar a cena com esse propósito específico, o de terminar sua peça e sua vida com um gesto grandioso de sacrifício.

Sam é a filha única de Riggan, fruto de seu casamento fracassado com Sylvia. Recém-saída de um programa de reabilitação, Sam aceita trabalho como assistente de seu pai para manter-se ocupada e tentar reconectar-se a ele. Riggan, um astro de Hollywood, ocupado com sua carreira em ascensão, foi um pai ausente para ela, e separou-se de sua mãe quando ela ainda era pequena. Sam menospreza a iniciativa de seu pai de montar a peça, mas é ela quem o alerta para a importância de conectar-se com seus públicos através de redes sociais e mídias digitais.

Sam diz que seu pai nunca estava presente, e que o problema maior era que, quando ele estava, ele tentava compensar a ausência convencendo-a de que ela era mais especial do que todas as outras pessoas. A inconstância dessa afeição afetou seu comportamento durante toda a vida – mesmo depois de ela ter se livrado das drogas e saído da reabilitação – levando-a a retrair-se e buscar a invisibilidade, pois receber a atenção desmedida do pai em certos momentos a fazia lembrar dos muitos outros em que ele não estava por perto.

Em sua fala mais importante e seu monólogo mais longo, ela faz um tratado sobre essa invisibilidade. Ela acusa Riggan de estar produzindo a peça por medo de tornar-se irrelevante e assim deixar de existir, e então, não podemos deixar de pensar que talvez ela esteja se fazendo invisível pela mesma razão. Para contrabalançar, ela é a personagem mais visível no filme em termos de redes sociais e mídias digitais: ela compreende a importância de ter uma presença online no século XXI, especialmente para pessoas que trabalham na indústria de entretenimento, presença essa sem a qual um artista ‘não existe’. Por tudo isso, é ela quem, de certa maneira, devolve a Riggan a relevância e a existência, alertando-o para o fato de que ter sucesso virtual significa exercer poder social; ela compreendeu a extensão do temor de seu pai de desaparecer na obscuridade, e então garantiu que ele se tornasse mais visível a todos.

A atriz Emma Stone também protagonizou dois filmes de super-heróis, em que fazia também um papel de filha, assim como Sam. Em *O Espetacular Homem-Aranha* (2012) e *O Espetacular Homem-Aranha 2: A Ameaça de Electro* (2014), ela vive Gwen Stacy, par romântico de Peter Parker/Homem-Aranha, e filha de George Stacy, capitão da polícia de Nova York. As duas personagens são, de certa maneira, definidas pelo relacionamento que têm com seus pais. Tanto Sam quanto Gwen desafiam as regras e valores de seus pais, por acreditarem que estão fazendo o que é melhor para elas e para todos; além disso, as duas são filhas e estão envolvidas com super-heróis. É difícil para o público desassociar completamente a escalção da atriz Emma Stone para o papel de Sam do fato dela ter vivido o papel de Gwen Stacy na franquia *Homem-Aranha*.

Mike é um ator respeitado na Broadway, porém conhecido por sua personalidade difícil e seu método de interpretação excêntrico. Ele é trazido para a produção por Lesley, sua namorada. Mike é brilhante e impressiona Riggan já no primeiro contato. Porém, quando as pré-estreias têm início, o gênio difícil de Mike começa a intervir no sucesso da produção e a gerar conflitos entre ele e Riggan, além de provocar o fim de seu relacionamento com Lesley, contribuindo para o seu envolvimento com Sam, o que só o indis põe ainda mais com Riggan.

Mike valoriza a verdade e a autenticidade acima de qualquer coisa, e, graças a isso, ele é valorizado como artista. Há, contudo, dois problemas com essa obstinação com relação à verdade e à autenticidade: o primeiro é que ele exige de todas as outras pessoas o mesmo comprometimento desmedido que ele tem com a arte, diminuindo ou desrespeitando o talento e o esforço alheios; o segundo problema é que ele não consegue replicar sua verdade e autenticidade na vida real, mantendo-as restritas ao palco. Com isso, ele acaba sendo mais ator vivendo do que atuando: ele insulta seus colegas de trabalho, mente para a mídia, soa pretensioso e teatral em suas conversas. Entretanto, próximo ao final do filme, ele demonstra estar começando a repensar seus posicionamentos e atitudes, assumindo suas falhas, seu incômodo por não ser mais tão jovem, e sua necessidade e vontade de fazer com que a peça funcione, afinal de contas, como a de Riggan, sua reputação está em jogo com a produção também.

Mike interpreta na peça o personagem de Mel, que é o protagonista do conto de Raymond Carver, mas que na adaptação, tem sua importância diminuída em favor dos outros dois personagens masculinos: Nick e Ed. Mel é o único personagem da peça sem um monólogo marcante, o que nos faz pensar que Riggan não quis dar espaço para que Mike tivesse mais destaque que ele. Do pouco que vemos de Mel, no entanto, percebemos que ele e Mike têm algo em comum: ambos tendem a pensar em termos definitivos: Mel pensa que o amor é absoluto, Mike pensa que o que não é verdadeiro só pode ser falso.

Edward Norton é um ator de reconhecido talento, indicado e vencedor de diversos prêmios, amado pela crítica. Iniciou sua carreira no teatro ainda muito jovem. Contudo, Norton tem fama em Hollywood de ser um ator difícil, perfeccionista e exigente. No ano de 2008, Norton junta-se aos estúdios *Marvel* para estrelar a franquia de super-herói *O Incrível Hulk*. O filme fez sucesso, e Norton deveria continuar ligado ao estúdio para fazer parte da franquia *Vingadores*, cujo primeiro filme tinha estreia prevista para o ano de 2012. *Vingadores* é um conjunto massivo de filmes de super-herói com tramas entrelaçadas e interdependentes, que gera bilhões de dólares por ano em bilheteria e produtos licenciados, e acaba ocupando de maneira bastante abrangente o tempo dos atores envolvidos. Norton, contudo, achou por bem desligar-se do projeto, e nunca deixou claro – nem ele, nem a *Marvel* – os motivos reais do rompimento.

Quando Lesley diz a Riggan e Jake que Mike está disponível e disposto a ocupar o lugar de Ralph na peça, o diálogo que se segue faz referência ao boato que circula na indústria

cinematográfica a respeito do desentendimento de Norton com a Marvel (Riggan: *Qual dos dois? Ele foi demitido ou pediu demissão?* Lesley: *Bem, com Mike geralmente são os dois...*). Daí a ironia e adequação de sua escolha para o papel de Mike Shiner, um ‘ator dO Método’ que acaba batendo de frente com Riggan quando é chamado de última hora para integrar o elenco da peça.

Lesley interpreta o principal papel feminino da peça, o de Terri. A peça é sua estreia na Broadway e ela está nervosa e ansiosa pois teme desperdiçar a oportunidade, ao mesmo tempo que está agradecida a Riggan pela chance.

Ela é vista com certa dureza pelo filme, mas é também retratada como uma mulher sensível e racional, que não tem pudores de dizer o que pensa e que não deixa seu ego sobrepujá-la. Agora que finalmente chegou à Broadway, ela não se sente realizada, e seu sentimento realista de fracasso, em contraste com a histeria de Riggan e Mike, faz com que sintamos empatia por ela.

É ela quem traz Mike para a produção após o acidente de Ralph. Os dois se desentendem após o segundo dia de pré-estreia, quando Mike a humilha e desrespeita no palco, tentando ter relações sexuais com ela na frente de todos. O episódio marca o fim do relacionamento dos dois, que não parecia trazer nada de positivo para Lesley. Sua personagem na peça, Terri, é também uma mulher vítima de um relacionamento abusivo, que após sofrer uma terrível agressão decide afastar-se do amante. Terri e Lesley, então, encontram afinal coragem para enfrentarem seus agressores e deixá-los para trás.

Naomi Watts já havia trabalhado com Alejandro G. Iñárritu no filme *21 Gramas*; mas dois de seus trabalhos mais icônicos são nos filmes *Cidade dos Sonhos* (2001), de David Lynch, e *Ellie Parker* (2001), produzido por ela. Os dois filmes juntos foram os responsáveis por catapultar sua carreira definitivamente, e, coincidentemente, ambos tratam de aspirantes a atrizes lutando para se estabelecer em Hollywood, enquanto lidam com vidas pessoais conturbadas.

Laura é a namorada de Riggan, e ela interpreta o par romântico de seu personagem na peça também. Logo nas primeiras cenas, Laura informa Riggan de que está grávida, informação que ele registra como mais uma preocupação adicionada a alguém já sobrecarregado. A personagem de Laura na peça também se chama Laura, e também está lidando com questões relacionadas à maternidade. Os dois casais – Riggan e Laura-atriz, Nick e Laura-personagem –

não parecem estar vivendo um bom momento de seus relacionamentos. De certa forma, Laura parece ser uma extensão de Riggan, e as semelhanças entre ela e sua personagem na peça são tão grandes que podemos pensar que talvez ela tenha influenciado Riggan na escolha desta história para adaptar. Andrea Risenborough, a intérprete de ambas as Lauras, é uma atriz inglesa com longa carreira no teatro, sendo formada pela *Royal Academy of Dramatic Arts*, em Londres.

Jake acumula as funções de melhor amigo, advogado, administrador e produtor de Riggan. Sendo assim, sua vida e carreira também estão atreladas a sucesso da peça, embora nos esqueçamos disso: o filme nos mantém tão concentrados no estresse mental e emocional de Riggan, que raramente nos damos conta de que Jake está sob o mesmo tipo de sobrecarga. É ele quem tem que lidar com a parte financeira da produção, e a dureza da realidade do mundo na forma do processo na justiça de Ralph contra eles. Ele próprio se define como “*aquele que mantém este barco navegando*”, aquele que, durante todo o filme, faz o possível para salvar a produção da peça da ruína, inclusive por meios escusos, como mentir para Riggan, gritar com Laura e Lesley e encobrir o atentado contra Ralph. No final, Jake consegue o que queria: sucesso financeiro e continuidade para a peça, ambos garantidos pela crítica favorável da peça escrita por Tabitha Dickinson para a capa do jornal *The New York Times*.

A escolha do ator Zach Galifianakis para o papel de Jake foi muito comentada entre os críticos por diferir bastante do tipo que ele geralmente interpreta: personagens desajeitados, socialmente inaptos, dotados de um humor constrangedor. Galifianakis começou sua carreira fazendo shows de comédia nos fundos de uma lanchonete na Times Square, fez turnê pelo país se apresentando em cafés e universidades, para só então estreiar seus próprios programas de humor na televisão e no rádio.

Sylvia é a ex-mulher de Riggan e mãe de Sam. Nós só a vemos em dois momentos do filme: antes da primeira pré-estreia e no intervalo da estreia da peça, em duas conversas comoventes com Riggan em seu camarim. Os dois estão separados há muitos anos, mas mantêm um relacionamento amigável e carinhoso. Ela é uma das únicas pessoas normais no mundo insano de *Birdman*, um centro de estabilidade e sensatez, pedindo que Riggan enxergue a importância de sua família em meio ao turbilhão da estreia da peça, e consolando-o em sua frustração, primeiro com a falta de reconhecimento por seu trabalho, e depois com o fato de ter sido péssimo pai e marido. Sylvia parece realmente amar Riggan, apesar de seu egoísmo e ingratidão, e é nas conversas com ela que conseguimos realmente ver através dele e compreender o que tanto o angustia e aflige. Sylvia é vivida por Amy Ryan, também ela uma

atriz de teatro consagrada, indicada a dois prêmios Tony de Melhor Atriz e graduada pela *New York City's High School of Performing Arts*, tendo frequentado também o *Stagedoor Manor Performing Arts Training Center*.

Tabitha é a crítica de teatro do jornal *The New York Times* no filme. Antes que a vejamos pela primeira vez, ouvimos falar dela através de Jake e Mike, que a descrevem de maneira pouco abonadora. Quando ela faz sua primeira aparição, não conseguimos discordar do que foi dito a seu respeito. Tabitha, em sua pretensão e arrogância, pretende destruir a peça de Riggan com uma crítica ruim, mesmo sem ter visto o espetáculo. Seu ódio contra Riggan deve-se ao fato de ele representar tudo o que ela despreza: celebridades de Hollywood, que ela descreve como crianças mimadas, narcisistas e simplistas, entregando prêmios uns aos outros por quadrinhos e pornografia, e medindo seu valor em finais de semana. Independente de concordarmos ou discordarmos dela, o que mais incomoda é sua recusa em dar a Riggan uma chance de romper com essa lógica e realizar algo inovador e significativo.

Riggan a acusa de ver tudo através de apenas rótulos, mas, ao final, ela aquiesce e escreve uma crítica elogiosa que ocupa a primeira página do jornal e promete garantir uma longa carreira de reproduções e adaptações à peça. A crítica, porém, carece de substância, e é incapaz de compreender a real conexão entre a performance de Riggan e seu trágico final.

Lindsay Duncan, que vive Tabitha no filme, é uma atriz de teatro escocesa vencedora de um prêmio Tony e de dois prêmios Olivier; em 2009 ela recebeu a *Comenda da Ordem do Império Britânico* por seus serviços prestados ao drama.

Ralph é o ator que interpreta o personagem de Mel (que depois será vivido por Mike) na peça quando o filme tem início. Riggan não acredita que ele tenha qualquer talento, e por isso trata de livrar-se dele, fazendo com que ele seja atingido na cabeça por um refletor durante um ensaio. Ralph, machucado, sobrevive ao ataque, e decide processar Riggan e Jake e a produção da peça. Ele é apenas um infeliz obstáculo no caminho de destruição de Riggan, e nunca poderia ser poupado. O que ele parece representar, no entanto, é a realidade da vida, que não poupa ninguém, nem mesmo em meio ao caos da semana que antecede a estreia da peça. Quando, durante a terceira noite de pré-estreia, ele aparece no teatro de cadeiras de rodas acompanhado de seu advogado, somos lembrados por um instante dos problemas que estão enfrentando todos os envolvidos naquela produção, por mais que seja Riggan quem domine a tela e a nossa atenção a maior parte do tempo. O ator que vive Ralph, Jeremy Shamos, é, assim

como Andrea Risenborough, Amy Ryan, e Lindsay Duncan, um ator de teatro aclamado e nomeado ao prêmio Tony.

Os demais elementos constitutivos na narrativa fílmica de *Birdman*, no geral, cooperam todos para que, como expectadores, tenhamos uma vivência autoreflexiva e autoconsciente ao experienciar esta obra.

O primeiro destes elementos é a fotografia. *Birdman* é filmado de maneira especial, detalhadamente coreografado. Uma das características mais marcantes do filme é o aparente plano-sequência³⁵ contínuo. Ao contrário do que possa parecer, o filme não é constituído por um longo plano-sequência único, e sim por diversos planos deste tipo, habilmente costurados pela edição, de modo que os cortes nunca fiquem aparentes, e tenhamos a impressão de que eles não existem.

Planos longos em geral, e planos-sequência em particular são planos de difícil execução. Filmar um longa-metragem inteiro composto por estes planos exigiu de equipe e elenco um enorme esforço: os técnicos e atores trabalhando em *Birdman* contam em entrevistas o quão rígida era a marcação de tempo no set e o quão frustrante era a sensação de estragar vários minutos de atuação ao final de uma tomada, por conta de um movimento ou posicionamento equivocado.

Esta maneira de filmar geralmente altera a percepção do tempo do filme e do tempo da narrativa que ele encerra, pois a relação entre os dois tempos é, via de regra, estabelecida pela montagem e decupagem. Como o cinema é composto por quadros, são a montagem e a decupagem que concedem a ilusão de continuidade. O importante, porém, em *Birdman*, é o efeito que o plano-sequência provoca em nós expectadores: nossa experiência de assistir ao filme é afetada pelo fato de a câmera nunca descansar, pois ela move-se incessantemente pelo teatro e seus arredores, causando desconforto e inquietação.

Ainda, e principalmente, o plano-sequência contínuo dialoga com o formato do filme, pois ele nos permite uma vivência semelhante à de estar assistindo a uma peça, sem cortes, sem intervalos, sem digressões, o que faz sentido pelo fato de o filme não só ser sobre pessoas

³⁵ Para Jacques Aumont e Michel Marie, o plano-sequência é: “Como o termo indica, trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência. Em princípio conviria, portanto, distingui-lo de planos longos, mas onde nenhuma sucessão de acontecimentos é representada (...). Tal distinção, porém, no mais das vezes, é difícil, e geralmente fala-se de plano-sequência quando um plano é suficientemente longo. (AUMONT e MARIE; 2003, p.231)

encenando uma peça, mas também por ser quase inteiramente ambientado no interior de um teatro. *Birdman* parece querer, com sua tomada única, nos mostrar também que atores de teatro necessitam de um grau de comprometimento com sua caracterização e atuação que os atores de cinema podem dispensar.

Riggan é o protagonista do filme e também seu ponto focal; mais que isso, ele é o protagonista e ponto focal também da peça, pois toda a encenação se dá a partir dele. Isto parece natural porque ele é o personagem que produz, escreve e dirige a peça, sendo a figura mais importante da produção, ainda que não o protagonista oficial, pois este deveria ser Mel. Como já dissemos, é ele o protagonista do conto de Carver, mas o narrador é Nick, e a figura mais impactante é Ed. Riggan, na peça, encarna os dois papéis, o de Nick e o de Ed, fazendo com que seja sua a figura de autoria, a voz narrativa e também a ênfase dramática da adaptação, por isso os recursos cinematográficos estão todos a sua mercê: os movimentos de câmera, os planos, a iluminação, o som, tudo no filme e na peça está subordinado à sua pessoa. Adicionalmente, nos momentos em que vislumbramos os bastidores da produção da peça e de sua vida pessoal, é no mundo psicológico e emocional de Riggan que mergulhamos. A apresentação da encenação da peça não é convencional, nunca vemos o palco do ponto de vista da plateia, e sim do ponto de vista de Riggan praticamente o tempo todo, como se a câmera fosse o olhar dele, o pensamento dele, o sentimento dele. A câmera o acompanha para que tenhamos a chance de penetrar seu universo interno.

Além do plano-sequência contínuo, outra marca da cinematografia de Emmanuel Lubezki são seus planos fechados filmados de forma diferenciada. O filme traz uma série de closes nos rostos dos atores enquanto eles interpretam longos monólogos, rodados sem cortes e da perspectiva do interlocutor, mas sem que esse apareça. Temos, por conta deles, a sensação de que o ator está falando diretamente conosco, o que intimida e dá uma sensação de intimidade ao mesmo tempo, nos aproximando e prendendo numa situação da qual não conseguimos escapar. Não vemos a reação do interlocutor, e podemos apenas imaginar que o desconforto que sentimos é o mesmo que ele sente. Esse recurso imita também a performance dos atores numa peça, durante os apartes e solilóquios, quando temos acesso aos pensamentos e sentimentos dos personagens.

Por fim, um outro elemento da fotografia de *Birdman* que merece destaque é o uso das cores no design da produção. Os bastidores do teatro são retratados sempre em tons frios de azul e verde, estabelecendo uma atmosfera de solidão e isolamento, tristeza e melancolia. A

cena do solilóquio de Laura-personagem na peça é uma sequência onírica, e também traz essas cores. Elas contrastam fortemente com os tons de vermelho que marcam duas cenas em especial: a cena do motel na peça, e a cena em que Laura-atriz conta a Riggan que acredita estar grávida; o vermelho nesses dois momentos intensifica as emoções já inerentes às cenas, e evoca ideias de paixão e licenciosidade. Temos então tons alaranjados nas cenas da peça que se passam na cozinha e também no solilóquio de Terri, o laranja, uma cor quente e estimulante, desperta sentimentos relacionados à sociabilidade, condizente com este momento do espetáculo, em que os quatro personagens conversam ao redor da mesa de Mel e Terri. Por último, temos a cena marcante da discussão de Riggan e Sam numa das antessalas do teatro; o cenário, figurino e filtros de câmera são todos amarelados, o que nos passa uma sensação de insegurança, de loucura e até mesmo de uma certa ingenuidade.

A trilha sonora de *Birdman*, embora conte com trechos de composições clássicas de Mahler e Tchaikovsky, foi praticamente inteira composta pelo baterista de jazz mexicano António Sánchez. Sánchez compôs peças que consistem exclusivamente de solos de percussão de jazz, performadas apenas por uma bateria; as batidas, que soam espontâneas e improvisadas, ajudam a estruturar as cenas e dar ritmo ao humor no filme. Seu som seco e brusco procura, assim como a fotografia, espelhar o caos interno de Riggan, enquanto ele vaga pelas entranhas claustrofóbicas do teatro, preso em seus corredores. Por duas vezes, porém, o baterista em carne e osso faz uma aparição no filme: a primeira é quando Riggan e Mike caminham para o bar – Sánchez aparece tocando numa calçada –, e a segunda é quando Riggan desce para o segundo ato na noite de estreia – vemos Sanchez tocando numa das salas nos bastidores –, o que nos leva então a pensar que ele seria somente uma manifestação da perturbação de protagonista.

O filme se passa em Nova York, no interior e nos arredores do Teatro St. James, na Broadway. As cenas dos arredores do teatro foram filmadas em locação, e mostram uma cidade insólita e inquietante, mas elas são pouco numerosas, já que nós e a câmera passamos a maior parte do tempo dentro do teatro ou dentro da cabeça de Riggan.

As cenas dos bastidores foram filmadas em estúdio, em sets de filmagem que reproduziam os corredores e salas internas do teatro, mas as cenas da fachada, palco, plateia e varanda foram filmadas no próprio prédio do St. James, um teatro real e de prestígio, localizado bem ao lado da Times Square.

Em *Birdman* há uma surpreendente quantidade de ação acontecendo nos corredores, que deveriam ser apenas lugares de transição, e isso se deve ao plano-sequência contínuo: como

não há cortes, não temos opção senão seguir os personagens com a câmera, que não para nunca, enquanto se movem de um lugar a outro. O livro que Mike lê enquanto se bronzeia em seu camarim é *Labirintos* de Jorge Luís Borges, um mestre da metaficção latino-americana pós-moderna, e ele faz referência a esses corredores, espaços confinados, onde somos aprisionados pela câmera junto com os personagens, movendo-nos escadas acima e abaixo sem ter uma noção muito clara de para onde estamos indo. O movimento ininterrupto da câmera, as batidas da bateria, a claustrofobia dos corredores, todos juntos contribuem para a sensação de urgência e falta de sentido e direção do ir e vir dos personagens, à deriva no processo de produção da peça e em suas vidas pessoais.

Mas há um momento no filme em que os corredores se tornam um lugar tranquilo. Logo após uma das cenas mais caóticas, na qual Riggan corre pela Times Square usando apenas suas roupas de baixo, e acaba terminando a cena no palco vestido deste jeito, a câmera segue Jake para distrair-nos da ação principal e vai descansar por um breve momento olhando para um corredor vazio. Ao fundo, ouvimos o tiro da pistola cenográfica na cena do motel, e, após um instante, o aplauso da plateia. A câmera, contudo, continua apontando para longe do palco, um respiro que coloca o sucesso da peça e a loucura da vida de Riggan em perspectiva, enquanto encaramos um calmo e vazio corredor.

Birdman é um filme que, assim como a peça adaptação do conto em seu interior, vai sendo construído e desconstruído a cada cena, a cada momento, a cada fala. A mesma história se desdobra para dentro de si mesma, a cada reviravolta sendo recriada e destruída, criando um efeito de vertigem, uma imagem que se multiplica, e uma leitura circular. A esse efeito chamamos *mise en abyme* ou ‘estruturas em abismo’: um recurso metaficcional através do qual uma narrativa é inserida dentro de outra, desdobrando-a e espelhando-a, criando diferentes níveis e camadas de sentido, e intensificando a complexidade da obra. Ele é o principal recurso da metaficção utilizado em *Birdman*, que determina como experimentamos a obra e que faz com que todos os elementos da narrativa fílmica trabalhem para estabelecê-lo.

As três obras – filme, peça e conto – existem tanto paralelamente quando dentro umas das outras, e o intertexto entre as três desenrola uma multiplicidade e ao mesmo tempo uma frouxidão de leituras e versões.

O filme, carregando consigo as outras duas obras, propõe uma reflexão sobre a natureza da arte e sobre a receptividade e a crítica. O fazer artístico é desnudado diante de nossos olhos na forma da montagem da peça, o processo criativo exposto em todas as cenas de ensaios e

bastidores, as engrenagens que movem o maquinário das obras à descoberto para que testemunhemos a construção e dela façamos parte. As barreiras entre ficção e realidade tornam-se fluidas, e nos perguntam o que é real, se é que algo é real, naquelas narrativas.

Então, para que a metaficcionalidade e a leitura circular sejam instauradas, alguns componentes do mundo real são inseridos no filme, simbolizando ideias e sentimentos que adicionarão ao efeito de estrutura em abismo.

O primeiro componente é o legado de Raymond Carver, na forma de seu guardanapo, de seu poema *Late Fragment*, e de seu conto *Do que estamos falando quando falamos de amor*.

A pessoa real do escritor Raymond Carver está vivamente presente em *Birdman* de muitas formas. Mike faz questão de lembrar dele e de seu alcoolismo mais de uma vez, no palco e fora dele. Mas é através de suas obras e de um presente seu para Riggan que sentimos a importância da figura dele para o desenvolvimento desta narrativa. A principal obra de Carver presente no filme, é, claro está, seu conto *Do que estamos falando quando falamos de amor*, adaptado em forma de peça por Riggan. O conto tem uma estrutura relativamente incomum, por isso sabemos que a escolha dele não foi aleatória. A trama do conto tem uma miríade de paralelos com a trama do filme, e a forma como as duas obras dialogam nos auxilia a melhor compreender ambas.

Primeiramente, temos o paralelo temático. O conto de Carver aborda os diversos tipos de amor presentes de alguma maneira no filme, orbitando ao redor de Riggan. O amor não parece ser o tema central, nem do conto – o retrato de uma conversa melancólica sobre dores e perdas –, nem do filme – uma comédia ácida sobre proeminência e pertencimento. Porém, é justamente o amor, e as muitas visões e discursos a respeito dele, que alinhava as duas obras. As duas obras tratam ainda da busca por sentido, enquanto falam com pungência de violência e de tristeza.

Em segundo lugar, há paralelos entre os personagens do conto e os atores que os interpretam na peça. Dentre as semelhanças de que já tratamos ao início desta seção, gostaríamos de ressaltar apenas o fato de Ed, personagem de Riggan na peça, ter tentando se matar por duas vezes (com veneno de rato e com uma arma), da mesma forma que Riggan, que tenta afogar-se no mar, e, não tendo sucesso, atira em si mesmo enquanto interpreta Ed atirando em si mesmo.

Finalmente, encontramos alguns paralelos também nos diálogos do filme e da peça em pelo menos dois momentos importantes. Um deles é quando Jake manda que Riggan se cale usando as mesmas palavras que Riggan (como Nick) usa na peça para mandar que Laura (como Laura-personagem) se cale, poucos minutos antes (“*Cale-se! Cale-se uma vez em sua vida e me escute!*”). Essa fala nos faz pensar que, tanto neste filme quanto nesta peça, há muitas oportunidades em que as pessoas deveriam estar escutando umas às outras e não estão. O segundo momento é durante o solilóquio de Laura na peça, quando ela diz que “*Eu acho que fazemos escolhas na vida, e escolhemos viver com elas. Ou não.*”; a incapacidade de Riggan de viver com as escolhas que fez o leva a tentar o suicídio, assim como a incapacidade de Laura-personagem de viver com as suas a leva a fazer um aborto.

A busca por amor e a necessidade de sentir-se amado está presente de maneira ainda mais direta e explícita no poema de Carver que serve de epígrafe para o filme. *Late Fragment* é o último poema de seu último livro publicado em vida, escrito enquanto Carver morria de câncer de pulmão, e é o epitáfio presente em seu túmulo. Não só o texto do poema ressoa nas motivações do protagonista do filme, como também o contexto de sua criação, pois *Birdman* trata em última instância (embora não possamos ter ciência disso a princípio) da preparação de Riggan para deixar esta vida, que não parece fazer sentido para ele mais. O poema abre o filme enquanto fecha a vida de Carver, mas enquanto o desejo de Carver de sentir-se amado nos parece doce e altruísta, o de Riggan, muitas vezes, nos parece amargo e mesquinho.

O legado de Carver no filme inclui ainda o guardanapo dado por ele a Riggan, após uma performance do então jovem ator. Riggan atribui ao elogio presente nesse guardanapo não apenas sua motivação para adaptar o conto de Carver para o teatro, mas o início mesmo de sua carreira, sua decisão de tornar-se ator. O souvenir parece ter sido uma fonte de afirmação e propósito para Riggan, que o guardou por anos e anos. Quando Mike e Tabitha desdenham dele, Riggan o descarta, e ele completa seu ciclo de vida voltando a ser apenas um guardanapo novamente no bar, catalisando a descida de Riggan ao ponto mais profundo de sua depressão e desespero.

O segundo componente do mundo real inserido no filme diz respeito ao conjunto de referências a outras obras e autores presentes no filme: as falas da peça *Macbeth*, de William Shakespeare, e as citações de Susan Sontag, Roland Barthes, P. T. Barnum e Gustave Flaubert, e o mito grego de Ícaro.

A fala de Macbeth é recitada no filme por um homem aleatório na rua, enquanto Riggan vaga bêbado na véspera da estreia, após o encontro com Tabitha. São as linhas do famoso monólogo do rei após a notícia da morte de sua rainha e têm relação com este momento do filme, porque é o momento em que Riggan atinge o fundo do poço. A fala traz a reflexão de Macbeth sobre a futilidade da vida e da morte, e de nossa pequenez e impotência diante de nosso destino, questões que Riggan compreende e teme bastante bem. Ele sente que ele mesmo é como o *“pobre louco que se pavoneia e se agita por uma hora no palco em cena e, depois, nada mais se ouve”*, e que a história, *“cheia de som e fúria, significando nada”*, está sendo contada pelo *“idiota”* que ele é, na forma de todos os filmes e peças e dramas pessoais sem sentido em que ele está envolvido.

A frase de Susan Sontag aparece colada no espelho do camarim de Riggan logo na primeira vez que o vemos lá. *“Uma coisa é uma coisa, e não o que é dito desta coisa”*, propõe uma discussão a respeito da questão da representação na arte, mas, no contexto do filme, reflete igualmente o conflito entre aparência e essência, entre ser e fingir ser, que tanto atormenta Riggan.

Roland Barthes é citado pelo pedante repórter Gabriel, durante a entrevista coletiva com Riggan. *“O trabalho cultural realizado no passado por deuses e sagas épicas é agora realizado por comerciais de sabão em pó e personagens de tiras de quadrinhos”* é um ataque direto a Riggan, famoso por ter vivido um personagem de tira de quadrinhos; a questão é que ele se sente realmente atacado, embora não possa negar ser o que é, e tenta se defender, sem sucesso. Talvez Riggan se ofenda tanto com a frase de Barthes porque existe uma porção dele (que corresponde a Birdman) que acredita que ele é um deus, ou pelo menos um herói de uma saga épica.

As citações de P. T. Barnum e de Gustave Flaubert nos chegam através de Mike; a de Barnum diz que *“A cada minuto nasce um idiota”* e, como Mike aponta, era sua premissa quando ele inventou o circo moderno. Por circo, entenda-se, na visão de Mike, a indústria de entretenimento de Hollywood, da qual Riggan faz parte, e para qual deverá voltar caso a peça não dê certo, e que, nas palavras dele, está perpetrando um genocídio cultural com seus filmes.

A frase de Flaubert é repetida para Tabitha no bar, na primeira vez que a vemos. *“Um homem torna-se um crítico quando ele não consegue ser um artista, assim como um homem torna-se um informante quando não consegue ser um soldado”* é um comentário mordaz a respeito da postura dos críticos de arte, sintetizados pela figura de Tabitha, que honra a fama de

seus colegas e profissão, sendo presunçosa e impiedosa com as carreiras que arruína por meio de seus textos. A citação, contudo, veicula a crença de Mike de que Tabitha, e os demais críticos, por associação, não passam de artistas frustrados e covardes, que invejam aqueles que se expõem e se arriscam no palco.

Ícaro, o mítico herói grego, é mencionado uma vez por Riggan e outra por Birdman. Ícaro, ignorando os conselhos do pai, Dédalos, um habilidoso inventor, voa alto demais e perto demais do sol, de modo que o calor derrete a cera que cola suas asas e cai, afogando-se no mar, vítima de seu orgulho. Riggan, em sua entrevista coletiva, começa a comparar Birdman com Ícaro, mas não conclui sua ideia. Durante o delírio final de Riggan, em que ele voa por sobre Nova York, Birdman exige que ele termine (a franquia ou sua vida) com um grande espetáculo e sacrifício, tal qual Ícaro. E é o que ele faz, tentando tirar a própria vida no palco para manter sua reputação e celebridade. O orgulho e a trajetória de ascensão e queda de Riggan e de Ícaro são bastante semelhantes.

O terceiro componente diz respeito aos elementos da natureza que tem importância para a compreensão da narrativa do filme: as flores, rosas e alquemilas, e os animais, pássaros e águas-vivas (SHMOOP EDITORIAL TEAM, 2008).

Alquemilas são as flores de que Riggan gosta, e rosas são as flores que ele odeia. Sam, trabalhando como sua assistente, não consegue encontrar para vender as alquemilas que ele deseja, então, são rosas que ela compra. Na noite da estreia da peça, durante o intervalo, vemos o camarim de Riggan inundado de buquês de rosas de todas as cores, como homenagens vazias de sentimento. Em *Birdman* as flores não são retratadas de maneira convencional, como símbolos de perfeição e beleza, pois essas associações não têm espaço no mundo anárquico do filme. Na sequência final no hospital, Riggan recebe de Sam as alquemilas que tanto queria, embora não possa sentir o perfume delas por causa da cirurgia no nariz. Quando ele levanta da cama, ele pousa o buquê sobre o jornal com a crítica de Tabitha na capa, num gesto que talvez simbolize finalmente sua apreciação da família acima de sua carreira.

Em *Birdman*, no que diz respeito a pássaros, temos pássaros, e temos Birdman. Temos pássaros no solilóquio de Laura, na tatuagem no ombro de Sam, e no céu na cena final. Aqui eles carregam o simbolismo tradicional presente em outras obras de arte: liberdade e leveza, a capacidade de afastarem-se do chão, distanciando-se do resto do mundo. Birdman, porém, não poderia estar mais distante desta simbologia. Ele não busca distanciar-se, e sim envolver-se por inteiro nos problemas do mundo, solucionando-os e triunfando. A cena final dele e de Riggan,

com Riggan lhe dizendo adeus e saindo pela janela em direção aos outros pássaros no céu, nos indica que simbologia o ator decidiu abraçar.

A primeira visão que temos das águas-vivas é numa tomada na praia, onde elas aparecem mortas ao amanhecer, antes que o filme comece. Antes que tenhamos percorrido todo o calvário de Riggan, não podemos compreender bem do que a tomada se trata, ela parece solta e perdida, e quase nos esquecemos dela. Quando as vemos novamente, na sequência de sonho de Riggan após o tiro no rosto, já ouvimos a história de sua primeira tentativa de suicídio (é no intervalo da noite de estreia da peça que Riggan confessa a Sylvia ter tentado se afogar no mar depois do rompimento dos dois, tendo sido impedido pelas águas-vivas que queimaram todo o seu corpo) então entendemos o significado das águas-vivas para ele.

Na abertura do filme, elas aparecem logo depois do poema *Late Fragment*; quando as letras do poema desaparecem lentamente em ordem alfabética, o que fica para trás são as que formam a palavra A-M-O-R, provocando uma associação entre as águas-vivas e o amor no contexto da vida de Riggan. A natureza ao mesmo tempo frágil e perigosa daqueles seres, capazes de ferirem e serem feridos com facilidade, evocaria a natureza deste sentimento humano. Elas são vistas morrendo na areia, simbólicas do amor morrendo na vida de Riggan. Mas são elas que o salvam de sua morte no mar, assim como o amor de sua família redime Riggan no final do filme.

O quarto e último componente do mundo real no filme fala dos super-heróis e seus superpoderes. Sendo Birdman um super-herói e o protagonista de uma franquia de filmes homônima, muito se fala deles durante todo o filme. Duas cenas, porém, merecem a nossa atenção. A primeira é a cena de uma conversa entre Riggan e Jake, logo após o acidente de Ralph, quando eles discutem o que farão para substituí-lo no papel de Mel. Riggan começa então a citar uma série de atores reais que ele gostaria de contratar para a peça: Woody Harrelson, Michael Fassbender, Jeremy Renner; quando Jake lhe diz que estão todos ocupados fazendo filmes de super-heróis ou de fantasia, Riggan se exaspera. Então, na cena seguinte, quando ele entra em seu camarim, a televisão está ligada anunciando uma entrevista com o ator Robert Downey Jr e uma visita ao set de seu novo filme, o que o irrita ainda mais. Harrelson interpreta Haymitch na franquia *Jogos Vorazes*, Fassbender é Magneto na franquia *X-Men*, Jeremy Renner faz Gavião Arqueiro e Robert Downey Jr, Homem de Ferro, sendo os dois últimos protagonistas da franquia *Vingadores*, que no passado empregou Edward Norton, o ator que eventualmente assumirá o papel de Mel na peça.

Quanto aos poderes de Riggan, nunca temos certeza se eles são ou não reais, embora o filme insinue algumas vezes que não são. Para Riggan, contudo, eles parecem ser superpoderes reais, e eles surgem justamente nos momentos em que Riggan se sente mais impotente. O fato é que os poderes conferem um certo realismo mágico ao longa-metragem, parecendo sempre deslocados e suspeitos, não se encaixando a princípio muito bem na narrativa fílmica. Os poderes, então, borram ainda mais as linhas entre ficção e realidade do filme.

Compreendemos então que o diálogo entre a vida real, o conto, o filme e a peça contribui para a construção metaficcional. Todas essas obras se interconectam dentro da narrativa fílmica e terminam extrapolando-a, levando-nos a reler e reinterpretar o conto, que é a obra que tem precedência temporal dentre eles, com um novo olhar. Como temos em *Birdman* três obras – o conto, o filme, a peça – temos então três níveis narrativos entrelaçados, compondo uma multiplicidade de discursos que abrange também o discurso crítico, além do literário, do fílmico e do dramático. Todos os desdobramentos intertextuais aqui abordados mesclam a realidade com a ficção e a fantasia.

Uma vez que *Birdman* não é uma adaptação de *Do que estamos falando quando falamos de amor*, e sim, contém dentro dele uma adaptação do conto, pronta, na forma de uma peça teatral, podemos dizer que estamos diante de uma adaptação como produto (HUTCHEON, 2010).

No entanto, essa peça ‘pronta’, não está verdadeiramente pronta, nunca nos é permitido assistir à peça como espetáculo finalizado e consolidado, o que assistimos no filme são ensaios e pré-estreias, ou seja, uma peça sendo planejada e edificada, pouco a pouco e lentamente, com dificuldades e imprevistos e conflitos. É a construção e desconstrução para reconstrução desta obra de arte que testemunhamos, num processo circular e infinito, pois o produto final, o espetáculo finalizado e consolidado de que falamos, não é contemplado pelo filme. E não o é porque não interessa que seja: é justamente com o processo de produção da peça que o filme está preocupado.

Por isso, podemos dizer que, além de nos mostrar a adaptação do conto de Carver como produto, *Birdman* também nos mostra essa adaptação como processo. Essa adaptação traz inúmeros elementos novos ao texto do conto, além de reorganizar de maneira significativa os elementos já presentes na obra anterior. É uma adaptação que é uma verdadeira recriação e tradução, pois, com a mudança de mídia (literatura para teatro dentro do cinema) e de modo de engajamento (modo narrativo para modo performativo) temos uma segunda obra inteiramente

nova, que dialoga com a primeira de maneira surpreendente e inesperada. As inovações são sugeridas pelo processo adaptativo com propósitos específicos, para provocar determinados efeitos. Alguns desses propósitos e efeitos foram examinados anteriormente nesta seção, os demais o serão na seção seguinte.

Em adição ao fato de que nunca nos é permitido assistir à peça como espetáculo finalizado e consolidado, temos o fato de que nunca nos é permitido também assistir à peça como plateia. Nosso ponto de vista é sempre o da equipe técnica ou o dos atores, de modo que, ou assistimos à peça das coxias, lateralmente, supervisionando, ou a assistimos de dentro do próprio palco, como se fôssemos nós mesmos atores, participando diretamente da encenação. Os dois posicionamentos nos colocam na posição ativa e responsável do espectador da metaficção: se estamos nas coxias estamos na produção do espetáculo, se estamos no palco estamos na encenação mesma.

A reflexão em *Birdman* é também sobre a natureza do fazer artístico. O filme propõe uma discussão a respeito das semelhanças e diferenças entre as várias mídias e artes, incentivando-nos a reexaminar as ideias convencionais a respeito de uma suposta hierarquia entre elas, com a atenção voltada também para o papel da crítica na manutenção desses status.

CAPÍTULO IV: ANÁLISE

Concentraremos nossas análises em dez cenas da peça às quais nos é permitido ter acesso através de cenas do filme que mostram os ensaios ou a própria peça encenada no palco para uma plateia pagante.

Apenas cinco das cenas estão presentes no conto de Raymond Carver do qual a peça é uma adaptação. As outras cinco são criações do adaptador, sendo que uma destas cinco contém o texto do conto.

A estrutura da peça é apresentada como se segue:

- a. Conversa dos quatro personagens na cozinha
- b. Monólogo de Riggan (Nick)
- c. Solilóquio de Lesley (Terri)
- d. Solilóquio de Laura (Laura)
- e. Cena no motel

A ‘Conversa na cozinha’ é mostrada três vezes, nas cenas #1 (‘Ensaio Ralph’), #2 (‘Ensaio Mike’) e #3 (‘Conversa Cozinha, Mike Bêbado’). Destas, as cenas #1 e #2 são partes de ensaios e a cena #3 é parte da primeira pré-estreia.

O ‘Monólogo de Riggan’ é mostrado duas vezes, na cena #4 (‘Monólogo Riggan, Interrompido’), na primeira pré-estreia, e na cena #7 (‘Monólogo Riggan, Completo’), na terceira pré-estreia.

O ‘Solilóquio de Lesley’ é mostrado apenas uma vez, na cena #8 (‘Solilóquio Lesley’), na terceira pré-estreia.

O ‘Solilóquio de Laura’ também é mostrado apenas uma vez, na cena #5 (Solilóquio Laura), na segunda pré-estreia.

Por fim, a ‘Cena no motel’ é mostrada três vezes, nas cenas #6 (‘Motel I, Mike Excitado’) na segunda pré-estreia, #9 (‘Motel II, Riggan Nu’) na terceira pré-estreia, e #10 (‘Motel III, Suicídio Riggan’) na noite de estreia da peça.

A lista completa de todas as cenas da análise está no Anexo II. O Anexo III traz o texto do roteiro e o texto do conto referentes a cada cena específica, para serem consultados a título de referência.

ENSAIOS: CENA 1 – Ensaio Ralph

Esta é a primeira cena que vemos da peça. A cena será repetida ainda outras três vezes ao longo do filme, em mais um ensaio, dessa vez com Mike, e na primeira noite de pré-estreia. Porém, esta é a única cena de Ralph no papel de Mel, pois, ao final da cena, um refletor cai em sua cabeça, ele desmaia no palco e precisa ser afastado do espetáculo.

A diferença mais notável é a maneira como o adaptador enxugou as falas dos personagens, de forma a fazê-los dizer essencialmente as mesmas coisas, porém de maneira mais direta e simples. O tempo de uma peça, como o tempo de um filme, embora teoricamente ilimitado, é limitado por razões práticas e financeiras. Na passagem do modo narrativo para o modo performativo, geralmente é preciso que haja cortes ou resumos nos diálogos, o que é compensando pela falta de necessidade e impossibilidade de fornecer descrições detalhadas.

Os personagens criados por Carver para esse conto são extremamente prolixos, repetindo várias vezes as mesmas frases e fazendo a conversa girar em círculos, voltando sempre para os mesmos pontos. Isso se deve em parte ao fato de eles estarem já um tanto bêbados quando o conto começa, e irem ficando cada vez mais confusos à medida que o conto avança, mas também ao fato de que eles não sabem muito bem como dizer o que querem dizer, o confinamento da cozinha e os problemas que enfrentam em suas vidas limitam sua linguagem e sua capacidade de julgamento.

Uma outra diferença importante é a caracterização dos atores. Há a inversão entre Terri e Laura: no conto, Terri é morena e usa acessórios chamativos, e Laura-personagem não é descrita em detalhes, já na peça, quem é morena e exótica é Laura-atriz, enquanto Terri é loira. Essa troca na caracterização dará o tom da postura mais sedutora e erotizada de Laura-atriz ao longo do filme, uma mulher que vem tentando ser mãe há algum tempo e que se sente atraída pela colega Lesley. Porém é a inversão entre Mel e Nick que impacta mais fortemente a estrutura da peça e do filme: no conto, o homem mais velho dos dois é Mel, um cardiologista pai de dois filhos, casado pela segunda vez já há cinco anos. Na peça, faria mais sentido que Riggan o interpretasse, por ser mais velho que Ralph e também que Mike, mas o papel de Riggan é Nick, o mais jovem dos dois. Isso se dá, acreditamos, porque Nick é o narrador do conto, e Riggan, sendo o adaptador, escritor e diretor da peça, identifica-se com a figura de autoria e autoridade narrativa de Nick, como já dissemos.

A semelhança para a qual gostaríamos de chamar atenção é a fala de Nick, reproduzida exatamente como está no conto, embora seja longa, truncada e repetitiva, como Mike em seu ensaio irá apontar: *“Sou a pessoa errada para responder, falei. Nem conheço o sujeito. Só ouvi o nome dele de passagem. Não tenho como saber. A gente precisa conhecer os detalhes. Mas acho que o que vocês estão falando é que o amor é absoluto.”*

Essa é a única fala de Nick nesse ensaio, e pensamos que Riggan não quis diminuir a participação de seu personagem. Além disso, é nessa fala que está o argumento ‘o amor é absoluto’, que é o ponto central não só da conversa na cozinha, como dessa cena, do conto, da peça, e também de todo o filme.

O acidente com Ralph, que a princípio parece ser o fim dos problemas de Riggan, é na verdade o início de problemas ainda maiores, com a chegada de Mike ao elenco como substituto. Riggan diz ter sido ele mesmo o causador do acidente, o que nos leva a pensar ser ele mesmo o causador de seus problemas de forma geral, na peça, em sua carreira e em sua vida pessoal. Ralph processará a produção da peça na justiça, como Jake prevê que ele fará, o que nos dá a chance de vivenciar um pouco os problemas de Jake, como a pessoa responsável pela parte burocrática da produção, o que é um estranho alívio, uma pausa, um momento que seja que pisamos fora da mente e dos dramas do protagonista.

Depois da cena inicial do filme, a da levitação de Riggan um metro acima do chão em seu camarim, esta é a primeira amostra que temos dos possíveis superpoderes de Riggan. Vemos apenas ele olhando para cima enquanto Ralph diz suas falas, e, na cena seguinte, ouvimos ele contando a Jake que foi ele quem fez o refletor cair e atingir o mau ator. À primeira vista entendemos a confissão como algo horrível, mas nada fora do normal, afinal, ele poderia ter simplesmente desatarraxado os parafusos do refletor. À medida que o filme avança, e vemos diversas manifestações da telecinese de Riggan, começamos a ter dúvidas em relação ao que realmente aconteceu neste ensaio.

ENSAIOS: CENA 2 – Ensaio Mike

Esta é a segunda cena que vemos da peça, e é mais uma cena de ensaio, dessa vez com Mike. Na verdade, a cena tem mais o tom de uma entrevista de emprego, mas é uma entrevista que funciona ao contrário: é Riggan quem está contratando, mas é Mike quem dita as regras. Afinal, ele é um grande ator de teatro, e Riggan, embora seja o autor e diretor da peça, está pisando em seu território.

Mike é trazido para a produção por Lesley, sua namorada, após o acidente de Ralph, para assumir o papel de Mel. Toda a sequência é autoreflexiva, começando com Jake insistindo que Riggan não iria encontrar um novo bom ator facilmente, e Riggan citando os nomes de vários atores reais envolvidos em franquias de super-heróis, e Jake respondendo que o ator perfeito não iria bater à porta deles e se oferecer para o papel, e Lesley batendo à porta deles e informando que Mike está se oferecendo para o papel. A conversa que se segue faz referência à fama do ator Edward Norton na indústria de cinema, como discutido na seção anterior. O ponto fundamental aqui é que Riggan e Jake ficam excitadíssimos com a boa sorte de poder contar com o grande Mike Shiner em seu espetáculo, o que irá mudar no intervalo de apenas um dia, porque Mike, assim como Norton, não é um ator fácil de lidar. Riggan e Jake ambos buscam respeito e validação, mas parece que o respeito e validação para a peça dos dois virá através da figura controversa de Mike, um ator desconhecido nos grandes meios, mas amado e aclamado pela crítica de teatro como um todo.

Mike chega ao Teatro St. James e a primeira coisa que faz é colocar Riggan em seu lugar citando todos os grandes atores que se apresentaram ali antes dele. Em seguida chama-o de ambicioso por ser não só o adaptador do conto, como também o produtor, diretor e principal ator da peça. Esse primeiro contato produtivo, porém belicoso, dos dois, intimida Riggan e dá o tom do relacionamento entre eles e da postura de Mike na peça. Riggan deixa-se levar pelo talento e pela personalidade dominante de Mike e baixa a guarda, dando espaço para que ele se imponha; Mike sabe que seu capital cultural é alto e que seu prestígio acelerou a venda dos ingressos da peça, e toma a peça de assalto.

Nessa cena, ele interfere e altera o roteiro da peça, criticando o texto de Riggan e de quebra o de Carver, pois a fala que é alvo de intromissão é a fala de Nick que está na peça tal qual no conto. Num vídeo para o website do jornal *The New York Times*, Alejandro González Iñárritu, diretor do filme, conta como, nessa mesma sequência, Edward Norton interrompeu a gravação para fazer sugestões de mudanças, ao que Iñárritu respondeu apontando a ironia da situação, pois Norton estava fazendo exatamente a mesma coisa que Mike; todos no set riram, ao que o diretor acrescentou: *“Nós acabamos de projetar a nós mesmos num espelho interno”* (DARGIS, 2014). Nessa cena, Mike procura entender as motivações de Nick em sua longa fala, perguntando a Riggan se seu personagem está cansado do assunto, ou se sentindo culpado em relação à esposa, ou evitando pensar sobre o próprio casamento durante aquela conversa sobre o que é o amor. Do que vemos na peça do relacionamento entre Nick e Laura-personagem, podemos apostar que Nick sente todas as coisas mencionadas por Mike, e que, num triste

paralelo com os personagens que interpretam, Riggan sente as mesmas coisas com relação a Laura-atriz. A principal diferença entre esta cena e o mesmo momento no conto é o fato de que Mike torna o que era uma conversa tranquila na colisão de dois grandes egos, e numa troca agressiva entre dois homens na defensiva. A cena brinca ainda com a questão dos superpoderes de Riggan, quando Mike diz que sabe as falas decoradas sem ter lido o *script* por ter um dom para tal.

PRÉ-ESTREIAS: 1ª – CENA 3 – Conversa na Cozinha, Mike Bêbado

Esta é a primeira cena das noites de pré-estreia. Esta é a primeira noite de pré-estreia e ela terminará antes do previsto por conta de Mike. A cena que temos aqui é a cena imediatamente após a que vemos nos ensaios de Ralph e Mike, quando o personagem de Riggan, Nick, levanta-se para buscar outra garrafa de gin e retorna para o palco. Por isso temos Nick nas coxias quando a cena começa.

A plateia assiste à cena com interesse, o que indica que, até então, a pré-estreia está sendo um sucesso, ao contrário do que pensa Riggan ao final na noite, após o escândalo de Mike na cena seguinte. Mike não tem dúvidas de que a noite foi um sucesso, mas, mais que isso, ele é o ator acostumado com o funcionamento do teatro, então está tranquilo porque sabe que não importa se as coisas não saem bem durante as pré-estreias, elas servem justamente para o diretor e os atores acertarem o passo e mudarem as coisas se necessário. Riggan, um ator de cinema estreando no teatro, não parece compreender isso, e se desespera com o rumo que a peça está tomando nas pré-estreias. Esse desconhecimento dos meandros da Broadway e o seu consequente pânico serão cruciais para o colapso emocional de Riggan no filme.

Nesta cena temos o final da conversa na mesa da cozinha sobre Ed, o ex-marido de Terri, que a agrediu e depois cometeu suicídio. Quando Mel termina a narração, Terri diz que nunca esquecerá a imagem dele nos momentos finais, pois seus olhos estavam tristes e solitários. Isso é indicativo de uma das maiores mudanças da adaptação ao texto do conto: no conto Ed comete suicídio sozinho em seu apartamento, embora Terri esteja com ele quando ele morre no hospital; na peça, Ed comete suicídio na frente de Mel e Terri, na cena do motel. Acreditamos que uma das motivações de Riggan para criar essa cena tenha sido possivelmente o desejo de dar à peça um desfecho grandiloquente e impactante. Riggan é um ator de cinema, e é dentro da lógica do cinema que ele entende a arte performativa. Além disso, é ele quem interpreta Ed, e a cena do

suicídio lhe dá grande destaque. Em último caso, Riggan é um suicida, assim como Ed, que já havia tentado matar-se antes.

Uma contribuição importante da adaptação para o desenvolvimento do drama entre Terri e Ed é a conversa que eles têm no motel, antes do disparo da arma, em que ele tenta fazer Terri compreender a razão de sua violência, contra ela e contra ele mesmo, e Terri então se desculpa com ele, explicando porque o deixou; essa conversa é redentora para ambos, e é um momento belo e comovente da peça. No conto, não há redenção para Ed, pois, apesar de Terri ter estado ao seu lado em seu leito de morte, os dois nunca chegam a conversar.

Mais adiante na cena, temos Laura mencionando a depressão de Nick, num indício claro da troca de caracterização entre os casais Mel-Terri e Nick-Laura. No conto, é Mel quem está deprimido, e é Terri quem reclama com ele por estar ficando bêbado. Aqui é Nick quem está deprimido e é Laura quem faz a reclamação. É um contraste forte com o conto, porque nele, o casal Nick e Laura é recém-casado e profundamente apaixonado. Pensamos que talvez Riggan não tenha querido arriscar diminuir o tom sério e pesado da peça, e também não estivesse à vontade em interpretar um casal em lua-de-mel tendo como par sua namorada na vida real, quando os dois, Riggan e Laura-atriz não estavam em um bom momento de seu relacionamento.

Um pouco antes disso, na peça, Mel diz que não precisava tê-lo feito, mas foi com Ed para o hospital na ambulância e tratou dele quando lá chegaram, o que nos indica que, no conto, apesar da troca de caracterização, Mel ainda é médico. Porém, Nick também é, como examinaremos na cena seguinte. No conto, não temos a informação da profissão de Nick, mas pensamos ser algo ligado à área jurídica, pois ele nos diz que Laura, sua esposa, é secretária de um advogado, e que os dois se conheceram numa situação profissional.

O fato de que é Nick quem vai buscar uma nova garrafa de gin é mais uma marca da troca de caracterização entre Mel e Nick: no conto a cozinha pertence a Mel e Terri, eles são os donos do apartamento e os anfitriões de Nick e Laura, e isso é importante porque, sendo os anfitriões, eles se sentem à vontade, se abrem e falam mais de si mesmos e de seu passado; Nick e Laura, no conto, não contribuem de nenhuma maneira relevante para a discussão. Como na peça quem conta e protagoniza a história de Ed são Mel e Terri, e quem conta a história do casal de idoso é Nick, sendo Laura quem faz o solilóquio mais dramático, temos uma grande mistura e um reequilíbrio de papéis e funções narrativas dos personagens na adaptação.

A cena toda tem uma agressividade que não está presente nesse momento do conto, e ela parece ter origem na irritação de Riggan com Mike por estar bebendo gin real no palco, então, não sabemos se Riggan enquanto adaptador planejou que a conversa tivesse esse tom, ou se apenas a conversa dos personagens foi contaminada pelos sentimentos dos atores reais por trás deles.

Por fim, temos Riggan, como Nick, sendo rude e indelicado com Lesley, como Terri. No conto não há muita interação entre Nick e Terri, mas nesse momento da peça, é com os atores, Riggan e Lesley, que eles falam, referindo-se à bebedeira real acontecendo no palco. Então, Laura-atriz, como Laura-personagem, mas ao mesmo tempo saindo dela, ofende-se e defende Terri, para na verdade, defender Lesley, por quem ela tem grande afeição.

PRÉ-ESTREÍAS: 1ª – CENA 4 – Monólogo Riggan, Interrompido

Essa cena traz o monólogo de Nick; teremos mais tarde ainda um monólogo de Terri e outro de Laura; Mel é o único personagem que não tem um monólogo na peça, o que nos leva a pensar que Mel, na adaptação, seria o personagem menos importante, o que contrasta fortemente com o conto, onde ele é o protagonista. E o conteúdo do monólogo é justamente a história do casal de idosos, que, no conto, é a história que Mel conta para explicar aos outros personagens o que significa o amor para ele.

Como na peça é Nick quem conta essa história, que é a principal fala de Mel na obra adaptada, temos uma mudança de foco na adaptação: Riggan, como adaptador, mas também como estrela da peça, altera o texto do conto de modo a retirar o protagonismo de Mel, destacando as figuras de Nick e Ed, ambas interpretadas por ele. Mike, que interpreta Mel, destaca isto, ao acusar Riggan de haver bagunçado a linha temporal do conto e de ter tomado as melhores falas para si, deixando a Mike pouco com que trabalhar.

A história do casal de idosos é resumida ao essencial para a peça, contendo apenas os detalhes principais. Riggan, no papel de Nick, não consegue terminar a fala, e é no final dela que ele diz a frase de onde o título é retirado, como veremos na próxima cena contendo o monólogo, desta vez completo.

A embriaguez de Mike no palco nos diz muito sobre sua personalidade e sua postura como ator de O Método³⁶: ele acredita que, para dar credibilidade a um personagem bêbado, ele, como ator, precisa estar bêbado também. Mas na verdade vemos mais dois dados em sua fala, que explicariam sua motivação para trocar o gin cenográfico por gin de verdade: o primeiro seria uma homenagem à pessoa de Raymond Carver, ao fato dele ter escrito grande parte de sua obra em meio ao seu longo período de alcoolismo, o que ressoa tanto na narrativa do conto, quanto na da peça e do filme (numa das conversas de Riggan com Sylvia ela se assusta quando ele abre uma cerveja e pergunta se ele voltou a beber); o segundo dado seria justamente o fato de Mel, o personagem de Mike, ter sido reduzido a quase uma mera participação – Mike demonstra conhecer o texto do conto, e por isso sabe que Riggan redimensionou a figura de Mel; além disso, ele é, dentre os quatro atores da peça, o que detém mais fama e prestígio no teatro, por isso é tão difícil para ele não se rebelar contra o texto e direção de Riggan. Em sua fúria, ele começa a destruir o cenário, esbravejando que tudo é falso, inclusive a performance de Riggan. E, então, numa das piadas inesperadas do filme, em meio ao pânico do restante do elenco e da equipe, Mike encontra na geladeira um frango de verdade e, admirado, morde-o e exclama: “*Hey, this is good bird, man!*”

PRÉ-ESTRÉIAS: 2ª – CENA 5 (NÃO EXISTE NO CONTO/CRIAÇÃO DA ADAPTAÇÃO)
– Solilóquio Laura

Esta cena, a do solilóquio de Laura-personagem, é a primeira cena da peça que é criação da adaptação, e que, portanto, não existe no conto. É uma sequência de sonho, num cenário surreal que contrasta com os demais cenários da peça. No solilóquio, ela fala de um bebê que ela optou por não ter, por não estar preparada para amar a si mesma. O final da fala dela: “*Há*

³⁶ O *Método de Interpretação Para o Ator* (ou simplesmente *O Método*) é uma variante do *Sistema Stanislavski*, desenvolvido pelo dramaturgo e diretor russo Constantin Stanislavski no início do século XX para a prática dos atores do *Teatro de Arte de Moscou*, difundido através de seus livros *A Preparação do Ator* e *A Construção do Personagem*. O sistema foi adaptado para os palcos norte-americanos nas décadas de 1930 e 1940 por atores do *Group Theatre* e do *Actors Studio*, de Nova York. É uma técnica através da qual o ator busca desenvolver os sentimentos e pensamentos do personagem, imitando sua hipotética experiência de vida, e comumente mantendo a caracterização também fora do palco, com o objetivo de realmente transformar-se no personagem interpretado. O Método influenciou a preparação de muitos atores de Hollywood como Marlon Brando, Daniel Day-Lewis, Marilyn Monroe, James Dean, Al Pacino, Dustin Hoffman e Robert De Niro, entre outros.

uma distância nostálgica agora. Sublinhada por uma brisa suave e som de pássaros, rindo do capricho disso tudo...” evoca a mesma sensação que temos ao visualizar a cena, com Laura numa espécie de bosque, cercada por criaturas mágicas, névoa e uma luz azulada.

Essa cena, embora não esteja presente no conto, dialoga de inúmeras maneiras com a versão *Do que estamos falando quando falamos de amor*, com a versão *Iniciantes*, com a vida de Laura-atriz, e com os temas e acontecimentos do filme de modo geral, em especial a questão da maternidade.

A cena dialoga com a versão *Do que estamos falando quando falamos de amor* por seu tom melancólico e pela atmosfera de tristeza, desolação e perda que permeia o conto. Já com a versão *Iniciantes*, ela dialoga com a confissão final de Terri a Laura, contando a ela que, quando decidiu deixar Ed, estava grávida dele, e decidiu não ter o bebê – daí vem todo o seu remorso e culpa em relação a ele, pois ele cometeu suicídio sem nunca ter sabido que Terri tinha abortado o bebê dos dois. Acreditamos que o diretor do filme, Alejandro González Iñárritu, muito possivelmente teve acesso à versão *Iniciantes* do conto por toda a polêmica editorial que cercou sua publicação, e por ele ter se declarado, em mais de uma ocasião, um ávido leitor de Raymond Carver desde a juventude.

A cena dialoga mais fortemente com a vida de Laura-atriz, que no filme acreditava estar grávida de Riggan. Em conjunto com a gravidez de Laura-personagem e com a de Terri na versão *Iniciantes* do conto, temos três gravidezes indesejadas e não pacificamente recebidas pelas mães e, no caso de Riggan e Laura-atriz, pelo pai. Duas delas são interrompidas por meio de abortos, e a única ‘real’ dentro do universo do filme, acaba não se confirmando, para alívio de Riggan e desconsolo de Laura-atriz, que confessa vir desejando ser mãe há algum tempo. Ela quer um bebê, mesmo duvidando de suas habilidades como mãe, algo que não podemos dizer de Riggan, que não consegue disfarçar sua hesitação com relação à gravidez, tão concentrado está nele mesmo e em sua carreira. Em comum entre Laura-personagem e Riggan, há uma enorme falta de auto aceitação.

A cena dialoga ainda com os temas e acontecimentos do filme, por falar do amor pelo outro, do amor por si, e de depressão. O amor de Laura-atriz por si e por Riggan a faz querer estar grávida, ao contrário de Laura-personagem, incapaz de amar a si mesma, embora ame Nick, o que a faz decidir interromper a gravidez. A depressão de Nick e a depressão de Riggan, de certa maneira são algumas das forças que deflagram a crise em seus relacionamentos. A

trajetória do casal Riggan e Laura no filme está extremamente entrelaçada com a do casal Nick e Laura, que eles interpretam na peça.

E, finalmente, a cena dialoga com a questão da maternidade no filme. Em *Birdman*, além das gravidezes já discutidas, temos outras duas mães, Lesley e Sylvia. Lesley é mãe solteira de um menino de 5 anos, e não há menção ao pai dele, pois o namorado de Lesley é Mike, que não é o pai da criança. Sylvia é a mãe de Sam, e, pelo que sabemos, vem criando-a sozinha há muito tempo, primeiro porque Riggan era um pai e marido ausente; depois porque, com o divórcio dos dois, a ausência só se intensificou. Assim como no conto de Carver, o filme explora famílias disfuncionais, o desmonte dos valores familiares e a vulnerabilidade da condição feminina.

PRÉ-ESTREIAS: 2ª – CENA 6 (NÃO EXISTE NO CONTO/CRIAÇÃO DA ADAPTAÇÃO) – Motel I, Mike Excitado

A cena do motel é a mais importante contribuição de Riggan como adaptador-criador. Ela não existe no conto, é criada por Riggan para o palco, e é a cena mais importante da peça, e a mais relevante para nossa interpretação da adaptação, tanto como adaptação, quanto como obra independente. A cena é repetida três vezes no filme, em duas pré-estreias e na noite de estreia, na verdade, ela é importante a ponto de ser a única cena da noite de estreia que vemos.

A cena mostra Ed entrando num quarto de motel e surpreendendo Terri e Mel juntos na cama; após uma rápida conversa entre os três, Ed se dá conta de que não conseguirá estar com Terri novamente, e, com um revólver, atira em si mesmo, após ameaçar o casal com a arma. Embora o suicídio de Ed esteja presente no conto – não encenado, mas narrado por Terri e Mel – a cena, como está na peça, é uma criação do adaptador Riggan. No conto, aquela situação nunca existiu; embora Ed tenha perseguido e ameaçado Terri e Mel por telefone diversas vezes, ele se mata sozinho em sua casa (na verdade, ele atira em si mesmo em casa, mas fica vários dias no hospital inconsciente, sendo atendido por Mel quando chega lá e morrendo em companhia de Terri, que corre para seu leito de morte quando Mel lhe conta o que aconteceu).

A decisão de Riggan de mostrar em cena o que no conto é apenas relatado tem relação com a especificidade midiática do teatro: por ser uma mídia performativa, muitas vezes o teatro exige que trechos apenas descritos nas mídias somente narrativas ganhem vida para que sejam

melhor absorvidos e compreendidos pela plateia. Encenar o suicídio de Ed no palco, então, confere à peça um clímax dramático e um desfecho comovente e catártico, algo que o final do conto não poderia proporcionar à plateia.

Além disso, a cena põe Ed em destaque, o que convém a Riggan como autor, diretor e estrela da peça. Riggan e Ed estão intimamente relacionados, como examinamos anteriormente, e o fato de ser ele quem interpreta Ed, e não Mike, condiciona nossa leitura no sentido de não podermos ignorar os paralelos entre os dois: Riggan e Ed são homens em desespero, mal agarrando-se à vida, em busca intensa e sofrida por amor e visibilidade. Por isso, a cena é ainda um pretexto para o monólogo de Ed sobre não ser quem gostaria de ser, não ser amado como gostaria, e, por conta disso, não existir. A fala de Ed ressoa de maneira profunda com os temas do conto, do filme, da peça e da trajetória de Riggan, estabelecendo ainda uma interessante correlação com o monólogo de Sam sobre relevância e existência.

Por fim, temos nesta cena, mais uma amostra do comportamento ensandecido e abusivo de Mike, desta vez dirigido contra Lesley. Terri, personagem de Lesley, havia sofrido um abuso nas mãos de seu ex-marido Ed, e escapa dele para buscar abrigo junto a Mel, personagem de Mike. Mas, nesta cena, é Mike quem abusa de Lesley, estabelecendo um novo paralelo, desta vez entre Mike e Ed.

PRÉ-ESTREÍAS: 3ª – CENA 7 – Monólogo Riggan, Completo

Esta cena traz o monólogo de Nick que vemos na primeira noite de pré-estreia, é a cena que Mike interrompe por estar bêbado no palco. Desta vez, Riggan consegue concluir o monólogo, e, ao final, enuncia a frase que servirá de título para o conto e para a peça: *“Então, acho que o que devemos perguntar a nós mesmos é... do que estamos falando quando falamos de amor?”* No conto, a frase é uma afirmação: *“...e devíamos nos envergonhar de ficarmos falando como se soubéssemos do que estamos falando quando falamos de amor”*. Na peça, Riggan, como adaptador, dá à frase a entonação de pergunta e termina com ela seu monólogo, o que adiciona efeito dramático à cena. Nem o conto, nem a peça, nem o filme, porém, nos dão uma ideia clara do que falamos quando falamos de amor, pois o amor, nas três obras, toma muitas formas, algumas delas difíceis de identificar ou aceitar, e parece ser uma palavra grande demais e assustadora demais para ser abordada levianamente.

Ao final da cena, vemos a reação de Lesley e Laura-atriz, enquanto Terri e Laura-personagem, mas também enquanto elas mesmas, comovidas com a história do casal de idosos contada por Nick e também com a performance de Riggan. Depois dessa cena, temos uma conversa nas coxias entre Riggan e Laura-atriz, em que Laura elogia sua atuação na cena anterior e lhe diz que descobriu que, na verdade, não está grávida. Riggan e ela compartilham então um momento terno, em que pedem desculpas um ao outro e admitem que teriam sido péssimos pais.

Esta cena, como discutimos anteriormente, traz a fala mais importante de Mel no conto, na forma do monólogo de Nick, por conta das trocas entre os personagens operadas pela adaptação de Riggan. Deste modo, Mel, personagem de Mike, na peça, tem seu protagonismo retirado para diminuir a importância de Mike na produção, e é o único personagem que não tem direito a um monólogo só seu. Para incitar ainda mais a colisão de egos entre Riggan e Mike, é depois desta conversa com Laura que ele vê Sam e Mike juntos, e, irritado, sai para fumar, ficando preso fora do teatro, tendo que andar sem roupa pela Times Square, entrar no teatro pela porta da frente, e fazer a cena seguinte desta maneira.

PRÉ-ESTRÉIAS: 3ª – CENA 8 (NÃO EXISTE NO CONTO/CRIAÇÃO DA ADAPTAÇÃO) – Solilóquio Lesley

Esta é a cena do solilóquio de Terri. A cor da cena é um tom alaranjado, diferente da cena de Laura, que tem um tom azulado. Essa mudança na cor é significativa porque nos indica que a cena de Laura é uma lembrança, uma espécie de sonho, e que há, como ela diz, uma distância nostálgica entre o que ela conta e o presente da peça. Como a cena de Terri é laranja, uma cor quente, ligada à terra e à natureza, ela parece mais conectada ao mundo real, com os pés mais fincados no chão, o que faz sentido com o que Terri diz, uma vez que ela fala do presente de seu casamento, e faz uma reflexão bastante objetiva sobre a transitoriedade e volatilidade do amor e o esfacelamento dos relacionamentos amorosos. E é por aí que a cena entra em concordância com o restante da peça e do filme: duas narrativas povoadas de relacionamentos desfeitos e rompimentos penosos.

Temos, porém, nesta cena, uma mudança significativa de foco. No conto a fala é dita por Mel, enquanto aqui na peça ela pertence a Terri. A fala não foi alterada na adaptação, e, afinal, Terri e Mel estão falando do mesmo relacionamento, o deles dois, um casamento

duradouro, que resistiu a muitas provações. A mudança parece ter o propósito de confirmar o posicionamento de Terri de que o que havia entre ela e Ed, apesar de toda a violência e dos protestos de Mel, era amor verdadeiro, pois é como se ela dissesse com sua fala que o amor é múltiplo e abarcador. De certa forma, quando ouvimos Terri dizer a fala na peça, ela faz mais sentido do que no conto, porque ela está mais de acordo com sua personagem do que a de Mel.

Por tudo isso, podemos dizer que esta cena não existe no conto, embora o texto seja o mesmo. Não só a personagem é diferente, como o contexto da fala também é, pois o relacionamento de Terri e Mel na peça é diferente do relacionamento do conto.

Os solilóquios das duas atrizes oferecem uma quebra na estrutura da peça, entre o tenso diálogo ininterrupto da cozinha e a cena trágica do motel. Os dois solilóquios são importantes também porque eles dão destaque a cada uma das personagens femininas separadamente, já que o conto de Raymond Carver é um texto cruel com as mulheres, um texto em que elas são agredidas e mal faladas. O conto foi escrito no final dos anos 1970, então, com a mudança de contexto para os dias atuais (embora a peça tenha mantido a produção de época), faz-se necessária uma revisão do papel das mulheres na narrativa, pois a criminalização da violência contra a mulher é diferente da de quando o conto foi escrito. O que nos leva à questão da violência contra a mulher e das situações de assédio no conto, presentes no texto conto, e, por conseguinte, na peça e presentes também no filme. Temos então, em *Birdman*, agressão ou assédio de: Ed contra Terri, Mel contra Terri, Nick contra Terri, Nick contra Laura, Riggan contra Sylvia, Riggan contra Laura, Riggan contra Lesley, Riggan contra Sam, Riggan contra Tabitha, Mike contra Lesley, Mike contra Sam, Jake contra Lesley, Jake contra Laura. De onde concluímos que todos os personagens masculinos, de todas as três obras, são abusivos pelo menos em algum momento de seus relacionamentos com as personagens femininas. Esse abuso tem consequências profundas na autoimagem das duas atrizes, Lesley e Laura, o que fica evidente na conversa das duas no camarim, quando elas lamentam o fato de serem incapazes de demonstrar qualquer forma de auto respeito.

A violência doméstica e sexual contra a mulher era onipresente na obra de Carver. Essa marca de sua ficção encontra ecos em sua própria história pessoal (com o pai e marido alcoólatra e agressivo que ele teve, e com o pai e marido alcoólatra e agressivo que ele foi) e nas práticas sociais e de gênero de seu meio de origem – a classe trabalhadora braçal do meio oeste norte-americano.

PRÉ-ESTREIAS: 3ª – CENA 9 (NÃO EXISTE NO CONTO/CRIAÇÃO DA ADAPTAÇÃO)
– Motel II, Riggan Nu

Já vimos a cena do motel antes, no dia da segunda pré-estreia, quando Mike tenta ter relações sexuais com Lesley no palco. Esta cena, porém, é diferente, porque ela acontece logo depois da aventura de Riggan na Times Square.

Após a cena do monólogo de Lesley, Riggan está nas coxias se despindo para a troca de figurino para a cena do motel. Então, ele vê Mike beijando Sam do outro lado do palco. Atordoado, precisando esfriar a cabeça, ele sai do teatro para fumar um cigarro. A porta dos fundos se fecha trancando-o do lado de fora e prendendo seu roupão. Ele tenta rasgar o roupão para soltar-se, mas não consegue. Ele decide tirar o roupão, e começa a dar a volta no quarteirão para entrar no teatro pela frente, usando apenas cueca e meias. Ele entra no auditório do teatro e Lesley e Mike já estão posicionados para a cena deitados na cama do cenário do motel. Ele dá início à sua performance vestido como está, e falando da plateia enquanto caminha para o palco.

Durante seu trajeto dos fundos para a frente do teatro, Riggan passa por uma Times Square em polvorosa, atulhada de turistas e com uma banda marcial tocando. As pessoas começam a reconhecê-lo, a tirar fotos e a pedir autógrafos. Os ‘turistas’ figurantes contratados pela produção do filme chamam por Riggan Thomson, mas, no meio deles, os turistas reais começam a reconhecer o ator Michael Keaton, pois a multidão que toma conta da avenida é uma multidão real, já que não foi possível para a produção fechar a locação para as filmagens. De modo semelhante, como o Teatro St. James é um teatro real, o letreiro com o título da peça e a foto de Keaton creditado como Riggan eram também reais, o que fazia com que os passantes indagassem na portaria e bilheteria do teatro o que estava acontecendo, em mais uma reviravolta aninhada na narrativa fílmica de *Birdman*.

Quando finalmente inicia a cena, posicionado em meio à plateia, Riggan consegue manter o controle da situação – o que é extraordinário, dado que ele perde o controle com tanta frequência no filme – e continuar a cena sem maiores problemas.

Na entrada do teatro, vemos Ralph numa cadeira de rodas acompanhado de seu advogado: ele veio comunicar a Jake que processará a produção. É a realidade dura da vida das pessoas do filme invadindo o universo em desequilíbrio da peça.

Perto do final da cena do motel desta noite, temos o plano de quietude no corredor, quando só ouvimos o tiro da arma indicando o suicídio de Ed e o aplauso da plateia, mostrando que, apesar de tudo, a pré-estreia foi um sucesso. É a única vez que a câmera para por um tempo prolongado, e os segundos que se seguem nos levam a refletir sobre os eventos da noite e nos lembram que essa noite é a véspera da grande estreia da peça.

Então, Riggan segue para seu camarim, onde encontra Sam, e tem com ela uma conversa conciliadora e reveladora. Riggan lhe diz que “*esta peça parece uma miniatura, uma versão deformada de mim mesmo, que me segue por aí, batendo no meu saco com um martelo minúsculo*”, numa confissão que o coloca diante do espelho interno que é a peça para ele. Ele admite não estar bem física ou mentalmente, e pede desculpas a ela por ter sido um pai ruim. Sam lhe fala de seu exercício com o rolo de papel higiênico, e sua função de ajudar a colocar a vida humana em perspectiva. Depois, lhe mostra o vídeo dele correndo sem roupa pela rua, que, em apenas uma hora, já é sucesso na internet. ‘*Acredite ou não, isto é poder*’, ela lhe diz, trazendo mais uma vez para o filme a discussão a respeito da importância das redes sociais e mídias digitais nas vidas do século XXI.

ESTRÉIA: CENA 10 (NÃO EXISTE NO CONTO/CRIAÇÃO DA ADAPTAÇÃO) – Motel III, Suicídio Riggan

Esta é uma das cenas mais importantes do filme, e com certeza a mais importante da peça. É a cena do motel mais uma vez, pela terceira vez, mas dessa vez, na noite de estreia. É a única cena que vemos dessa noite, e ela vem em seguida a dois momentos importantes para a trajetória de Riggan.

O primeiro deles tem início após a terceira noite de pré-estreia, quando ele conclui a peça sem roupa depois de correr nu pela rua. Terminada a peça ele tem sua conversa com Sam em seu camarim, e é o primeiro momento de verdadeira conexão entre pai e filha no filme. Mas Riggan está esgotado e decide ir para o bar. Lá ele encontra Tabitha, e os dois têm uma conversa terrível, na qual Tabitha lhe adianta que, não importa o quanto ele batalhe, ela está decidida a destruir a peça. Perturbado e percebendo a inutilidade de seus esforços, Riggan embriaga-se até desmaiar na calçada. Sabemos pela primeira conversa de Riggan com Sylvia que ele já deve ter tido problemas com o álcool, e entendemos que ele decidir beber tanto não pode ser bom sinal. No dia seguinte, Riggan acorda para encontrar Birdman personificado ao seu lado, exortando-

o à ação. No ápice de seu delírio, Riggan se deixa levar pelo que Birdman diz e destrói a cidade com seus poderes para, em seguida, sair voando por sobre Manhattan. Então, quando Birdman lhe diz que eles precisam terminar sua história nos seus próprios termos (“*Chamas, sacrifício, Ícaro!*”), Riggan tem uma revelação. Todos os acontecimentos da noite anterior levam-no a, nesse momento, decidir tirar a própria vida no palco: esse será seu último sacrifício.

Ele volta para o teatro e a câmera nos deixa do lado de fora durante todo o dia da estreia, vendo o tempo passar encarando a fachada do St. James. A estreia começa, o teatro se enche e esperamos mais uma vez, quando tem início o intervalo e a plateia inunda a calçada, comentando positivamente sobre o espetáculo. Então somos levados ao camarim de Riggan, onde ele descansa rodeado de rosas. Sylvia entra e tem início o segundo momento importante antes do suicídio: a conversa dele com a ex-mulher. Seu comportamento calmo durante esse encontro é um indício da mudança em seu comportamento e percepção das coisas ao seu redor, o que é confirmado pela conversa: ele pede perdão por seus erros, lamenta-se por não ter sido mais presente na vida dela e de Sam e dele mesmo, e confessa ter tentando se matar quando ela descobriu uma de suas traições. É uma conversa apaziguadora, como o são também suas últimas conversas com Laura e com Sam como se ele estivesse procurando reparar seus erros e despedir-se delas. Ele também admite para as três que não está indo bem mental e emocionalmente, como se tentasse pedir ajuda. Incapaz de lidar com a pressão da peça e de sua vida, de envelhecer e ser esquecido, ele decide acabar com sua agonia no palco, na frente da plateia.

Na última da cena da peça, a do motel em que Riggan atira em si mesmo, tanto Mike e Lesley quanto Tabitha percebem que há algo de errado. Riggan improvisa, ri nervosamente, aponta a arma para Mike e Tabitha. E quando todos aplaudem de pé sua performance, enquanto ele está caído baleado no chão, Tabitha continua sentada, e depois sai correndo do teatro. A cena do suicídio de Ed torna-se a cena do suicídio de Riggan, e o sacrifício final foi feito.

Os primeiros cortes visíveis do filme ocorrem depois desta cena. Há uma espécie de sequência de cenas oníricas que mostram: a banda marcial que tocava em Times Square enquanto Riggan corria de cuecas pela rua na terceira noite de pré-estreia, tocando agora no palco do teatro, cercada por super-heróis combatendo robôs gigantes; uma cena de um cometa ou míssil cruzando o céu (ou talvez Ícaro, ou Birdman); uma cena de águas-vivas mortas na praia.

O filme completou sua volta em torno de si mesmo e retorna ao início, porque Riggan completou sua volta ao redor de si mesmo e está pronto para recomeçar, o quer que isso signifique, pois o final do filme é ambíguo e enigmático, como não poderia deixar de ser. Ao invés de morrer com o tiro, Riggan apenas arranca o próprio nariz, mas quando ele acorda da cirurgia, ele já é um outro. A peça é um sucesso, mas isso não parece ter nenhum sentido mais: Riggan emergiu do outro lado do espelho, e tudo lhe parece diferente agora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto *Do que estamos falando quando falamos de amor*, do norte-americano Raymond Carver, publicado no ano de 1981, foi uma obra surgida numa época que viu a estética metaficcional ser retomada e ganhar força e notoriedade nas artes. O conto, porém, não seguia tal estética, e foi considerado por críticos e teóricos como parte do *minimalismo* e *realismo sujo* que marcaram as obras de outros autores do mesmo período. Parte do *minimalismo* por conta da ausência de adornos narrativos ou aprofundamento discursivo, e parte do *realismo sujo* por conta da temática da violência urbana e doméstica.

A narrativa curta de Carver trazia elementos pós-modernistas, como a multiplicidade temática (o amor, visto por vários ângulos e perspectivas) e discursiva (diversas vozes, opiniões, posicionamentos, atitudes), e a denúncia social da hipocrisia e superficialidade da sociedade norte-americana do pós anos 1960, quando há uma quebra de paradigmas sociais e culturais. O contexto social em que o conto surgiu acolheu tão bem seu tema por ele ecoar na mentalidade da época, e reverberar um estado de espírito e um modo de vida: a geração de Mel, Terri, Nick e Laura era uma geração de ruptura e questionamento de valores e tradições.

Contudo, como mencionamos, o conto não é metaficcional. O que acontece é que, no processo de adaptação, através do qual transforma-se numa peça, inserida dentro do filme metaficcional *Birdman (Ou A Inesperada Virtude da Ignorância)*, ele acaba por sofrer alterações por estar sob a regência da metaficção do filme, que modifica tudo o que toca por ser uma escolha estética anti-ilusionista e de desconstrução.

A metaficcionalidade em *Birdman*, embora evidente logo de início, por diversas razões, só vai se intensificando a cada releitura, crítica, entrevista e análise. O filme ostenta uma sobreposição de inúmeras camadas de sentidos e possibilidades de interpretação, capaz de serem acrescentados por diversos públicos conhecedores: fãs de quadrinhos e espectadores de blockbusters (ambos por conhecerem as sagas de super-heróis adaptadas para franquias milionárias no cinema), cinéfilos (por terem um conhecimento mais aprofundado dos perfis e carreiras dos atores e membros da equipe técnica), frequentadores de teatro (por estarem familiarizados com a discussão a respeito do uso de celebridades de cinema sem preparo de palco para alavancar a bilheteria dos espetáculos teatrais).

A própria descrição de *Birdman* escancara sua estrutura palimpséstica: um conto adaptado em forma de peça sendo encenada num filme. São três obras, três gêneros e três artes

presentes na obra, mas tudo sob a regência do texto fílmico, pois estão todas encerradas nele. Como vemos a peça sendo ensaiada e produzida, vemos sua construção e desconstrução para reconstrução. Como o filme nos mostra o processo de criação de uma obra artística, ele se apresenta como uma obra metaficcional, em que estão presentes uma série de estruturas em abismo: narrativas dentro de narrativas, umas espelhando as outras.

Além do recurso do *mise en abyme*, temos ainda no filme a presença do recurso do espelhamento e da questão dos duplos. Num filme ambientado dentro de um teatro, temos aqui uma grande quantidade de cenas em camarins, com as personagens refletidas em seus espelhos. O espelhamento e os duplos estão presentes nas relações de todos os atores com seus personagens, tanto da vida real para o filme, quanto da vida real do filme para a peça, o que é corroborado pelo fato do ator Michael Keaton interpretar quatro papéis, sendo que três deles são interpretados pelo personagem Riggan Thomson, com um deles sendo seu alter ego super-herói Birdman.

A metaficcionalidade se estende ainda ao título e subtítulo da obra, ambos títulos de outras obras existentes dentro do universo do filme. *Birdman* refere-se à franquia de filmes protagonizados por Riggan Thomson, e *A Inesperada Virtude da Ignorância* é o título da crítica de Tabitha Dickinson à peça também protagonizada por Riggan. Ambas as obras, a franquia e a crítica, são fundamentais para a construção narrativa do filme, e são partes essenciais da trajetória de Riggan, que é uma pessoa em grande parte definida primeiro por seu sucesso em Birdman, e depois pela busca de sucesso (e respeito e validação e reconhecimento) com a peça.

A cinematografia de *Birdman* também contribui para estabelecer sua metaficcionalidade: o aparente plano-sequência contínuo do filme evoca a sensação de estarmos assistindo a uma peça, sem cortes e sem pausas, como convém a um filme que contém uma peça e fala sobre uma peça. O confinamento, a escuridão e a paralisia que os planos nos impõem encontram paralelos na ambientação trancafiada dentro do teatro, na temática da limitação linguística do conto e no funcionamento intrincado da mente de Riggan. O filme traz ainda uma reflexão sobre o papel da crítica e das redes sociais e mídias digitais na recepção das obras de artes da contemporaneidade, além de trazer uma discussão a respeito da suposta hierarquia entre as artes, por contrastar entretenimento com formas de arte tidas como mais eruditas ou canônicas. É um filme que não poupa ninguém, e trata todas as artes e mídias igualmente justamente por criticar, de maneira satírica, mas também muito cômica, tudo e todos: filmes de super-herói, celebridades, atores de teatro, críticos de teatro, redes sociais, críticos de redes

sociais, homens e mulheres, jovens e de meia-idade. Os prováveis superpoderes do protagonista Riggan adicionam um toque de surrealismo e estranheza à nossa leitura de *Birdman*.

Finalizando os elementos que reforçam a autoreflexividade do filme, temos o intrincado relacionamento das obras *Do que estamos falando quando falamos de amor* e *Birdman (Ou A Inesperada Virtude da Ignorância)* com a vida e carreira artística de seus realizadores: Raymond Carver, autor do conto, Alejandro González Iñárritu, diretor do filme, e Riggan Thomson, adaptador da peça. A temática do conto, que aborda o amor, os relacionamentos amorosos, a violência doméstica e urbana, e a desintegração familiar, ressoa profundamente na vida conturbada de Carver, um homem que foi por quase trinta anos refém de seu alcoolismo. Já a temática do filme, que inclui a crise existencial e criativa de um artista de meia-idade, em sua busca por amor e admiração, validação e verdade, tentando construir uma reputação diferenciada para si, ecoa a própria jornada de Iñárritu na tentativa de reinventar-se. A escolha do conto de Carver por Iñárritu, e por Riggan, já que este é seu duplo dentro do filme, adaptando e dirigindo a peça, é extremamente importante tematicamente. Riggan atribui sua escolha do conto ao encontro com Carver em sua juventude, mas o fato dele vivenciar no filme todos os tipos de amor contemplados no conto nos diz muito mais a respeito de suas motivações; Riggan busca, além de amor, afirmação como artista, algo que ele acredita poder alcançar com a peça, uma obra baseada num dos contos mais famosos de Carver, um dos contistas norte-americanos mais respeitados do século XX. A motivação de Iñárritu, contudo, parece ter sido motivada pelo desejo de discutir a natureza do amor, o que fica evidente na declaração de Alexander Dinclaris, um de seus co-roteiristas, em entrevista ao jornal britânico *The Telegraph*:

Alejandro teve uma forte reação ao conto de Carver, e as várias ideias e temas girando em torno do amor: amor pelo outro, amor por si, amor por uma ideia, etc. Ele pensou que seria uma boa base para a peça que o personagem de Michael Keaton, Riggan Thompson, produz no filme. Riggan está buscando amor de diversas formas. Uma vez que tínhamos o principal impulso, o desejo do personagem de 'sentir-se amado nesta terra', de ser lembrado e respeitado, sabíamos que poderíamos posicionar seu alter ego Birdman em oposição direta à sua busca quixotesca³⁷. (CHILTON, 2015)

³⁷Alejandro had a strong reaction to the [Carver] story and the various ideas and themes revolving around love: love of another, love of self, love of ideas, et cetera. He thought it would be a good foundation for the play that Michael Keaton's character, Riggan Thomson, produces in the film. Riggan is searching for love in many ways. Once we had the main thrust, the desire of this character 'to feel loved on this earth,' to be remembered and respected, we knew that we could pit his alter ego Birdman in direct opposition to his quixotic quest.

O diálogo de diferentes obras dentro de *Birdman* amplia-se para além do conto adaptado como peça dentro do filme, pois ele engloba ainda o poema de Raymond Carver que funciona como epígrafe, e todas as obras referenciadas pelo filme, explícita ou implicitamente, como os filmes da franquia de super-heróis protagonizados pelo personagem Riggan Thomson e os filmes de super-heróis de outras franquias, além de outros trabalhos diversos citados pelos personagens, ou meramente sugeridos pelos diálogos ou por sua presença em cena. É forte no filme a intertextualidade entre todas essas obras, e a multiplicidade de discursos nele encontrada: literário, fílmico, dramático, crítico.

Neste trabalho, abordamos a adaptação pelo viés da metaficção. Temos em *Birdman* tanto a adaptação como produto, a peça pronta dentro do filme, quanto a adaptação como processo, a produção e encenação da peça. A adaptação é sempre uma recriação, visto que é a criação de uma outra obra de arte. Isto posto, pudemos observar que a adaptação de Riggan para o conto distancia-se bastante do texto de Carver, não hesitando em modificar de maneira radical elementos básicos da narrativa, como a caracterização dos personagens; Riggan ainda redistribui as falas do personagem Mel, protagonista do conto, entre os outros três personagens, e cria três novas cenas que não existem no conto, aproveitando o texto do conto em apenas uma delas. A mudança mais interessante, contudo, ocorre em relação ao protagonismo e à focalização, que no conto ficam ambos por conta do personagem Mel, e na adaptação mudam para os personagens de Nick e Ed. Estes dois personagens são vividos na peça por Riggan, que é, além de principal ator, autor e diretor da peça. Riggan muda o conto de Carver de modo que Nick e Ed tenham mais destaque em relação a Mel, vivido na peça por seu rival Mike Shiner. Nick é narrador do conto, e Riggan identifica-se com ele por ele ser uma figura de autoria e autoridade narrativa, e Ed é o personagem mais forte e impactante, o responsável pelos momentos mais dramáticos de ambas as narrativas, a do conto e a da peça. Então, dessa forma, Riggan passa a ser o ponto focal, não só da ação do filme, mas também da ação da peça. A visão que temos das cenas da peça é sempre limitada: nunca vemos o ponto de vista da plateia, ficamos nas coxias, junto com a produção, ou no meio do palco, junto com o elenco. A composição do filme é praticamente fixa, pois o narrador cinematográfico está comprometido com o personagem focal, que é Riggan, no filme, e Nick e Ed, ambos interpretados por ele, na peça.

É curioso que as resenhas de *Birdman* nos meios de comunicação em geral não façam menção ao fato de que a versão do filme para o conto de Raymond Carver recrie-o de maneira tão inventiva. A peça de Riggan no filme, definitivamente não é uma adaptação convencional,

é palimpséstica, assim como a obra cinematográfica que a encerra. Por isso, talvez, faça pouco sentido e possa parecer um tanto confusa para o público desconhecedor do conto; a peça é uma obra que demanda uma leitura atenta e cuidadosa, assim como o filme no qual está inserida.

Acreditamos que a contribuição trazida pela pesquisa para os estudos relacionados à adaptação e metaficção seja a compreensão de que uma obra de feições realistas como o conto *Do que estamos falando quando falamos de amor* pode vir a adquirir marcas metaficcionais quando adaptado e inserido numa outra obra que seja metaficcional, como o filme *Birdman (Ou A Inesperada Virtude da Ignorância)*. Isso ocorre porque a regência metaficcional de uma obra afeta as demais obras subordinadas a ela, modificando-as de forma que estas passem a apresentar características metaficcionais, embora a princípio não pudessem ser consideradas autoconscientes ou autoreflexivas. Isso se aplica inclusive para o caso de obras subordinadas que sejam adaptações, como é o caso do conto transformado em peça aqui analisado. A metaficção, no caso das obras contempladas por este trabalho, extrapola a obra que é construída seguindo sua forma de representação (o filme) e acaba por atingir a obra anterior (o conto), modificando para sempre a nossa percepção desta, de modo que suas feições realistas acabem por enfraquecerem-se um tanto, após experienciarmos a obra metaficcional que a encerra.

REFERÊNCIAS

1. AUGUSTYN, Adam. **Alejandro González Iñárritu**. Enciclopedia Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Alejandro-Gonzalez-Inarritu> Acessado em: 24 de Outubro de 2017.
2. AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2003.
3. BERNARDO, Gustavo. **O Livro Da Metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
4. CARVER, Raymond. **68 Contos de Raymond Carver**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
5. _____. **What We Talk About When We Talk About Love**. New York: Alfred A. Knopf, 1981.
6. _____. **Beginners**. The New Yorker Magazine, Edição de 24 de Dezembro de 2007. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2007/12/24/beginners> Acessado em: 08 de Outubro de 2016.
7. CURRIE, Mark. **Metafiction**. New York: Longman Group Limited, 1995.
8. DARGIS, Manohla. **Former Screen Star, Molting on Broadway: ‘Birdman’ stars Michael Keaton and Emma Stone**. The New York Times. Edição de 16 de Outubro de 2014. Disponível em: http://www.nytimes.com/2014/10/17/movies/birdman-stars-michael-keaton-and-emma-stone.html?_r=0 Acessado em: 12 de Agosto de 2016.
9. HASLAM, Dave. **Raymond Carver Interview**. Debris Fanzine, Edição de Maio de 1985. Disponível em: <http://www.davehaslam.com/?p=455&preview=true#/raymond-carver-interview-may-1985/> Acessado em: 22 de Setembro de 2016.
10. HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narratives: The Metafictional Paradox**. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
11. _____. **Uma Teoria Da Adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
12. IMDB EDITORIAL TEAM. **21 Gramas Synopsis**. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0315733/?ref=nm_flmg_prd_12 Acessado em: 24 de Outubro de 2017.

13. _____. **Alejandro González Iñárritu Biography**. Disponível em:
http://www.imdb.com/name/nm0327944/?ref=nm_bio_nm Acessado em: 24 de Outubro de 2017.
14. _____. **Amores Brutos Synopsis**. Disponível em:
http://www.imdb.com/title/tt0245712/?ref=nm_film_dr_13 Acessado em; 24 de Outubro de 2017.
15. _____. **Babel Synopsis**. Disponível em:
http://www.imdb.com/title/tt0449467/?ref=nm_film_prd_9 Acessado em 24 de Outubro de 2017
16. _____. **Birdman (Or The Unexpected Virtue of Ignorance) Synopsis**.
 Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt2562232/?ref=nm_sr_1 Acessado em: 24 de Outubro de 2017
17. _____. **Biutiful Synopsis**. Disponível em:
http://www.imdb.com/title/tt1164999/?ref=nm_film_prd_6 Acessado em: 24 de Outubro de 2017.
18. _____. **O Regresso Synopsis**. Disponível em:
http://www.imdb.com/title/tt1663202/?ref=nm_sr_1 Acessado em: 24 de Outubro de 2017.
19. IÑÁRRITU, Alejandro G., GIACOBONE, Nicolás, DINELARIS JR, Alexander, BO, Armando. **Birdman Or (The Unexpected Virtue of Ignorance), Best Original Screenplay**. Dinosaur Out, Inc., 2013.
20. KING, Stephen. **Raymond Carver's Life and Stories**. The New York Times, Edição de 19 de Novembro de 2009. Disponível em:
<http://www.nytimes.com/2009/11/22/books/review/King-t.html?pagewanted=2&r=2&hp> Acessado em: 11 de Agosto de 2016.
21. LACERDA, Rodrigo. **Introdução: Alguma coisa lá no fundo**. In: 68 Contos de Raymond Carver. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
22. MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.
23. MAX, D. T. **The Carver Chronicles**. The New York Times Magazine, Edição de 9 de Agosto de 1998. Disponível em:
<http://www.nytimes.com/1998/08/09/magazine/the-carver-chronicles.html?pagewanted=all&src=pm> Acessado em: 29 de Setembro de 2016.

24. METACRITIC EDITORIAL TEAM. **Birdman (Or The Unexpected Virtue of Ignorance)**. Disponível em: <http://www.metacritic.com/movie/birdman-or-the-unexpected-virtue-of-ignorance> Acessado em: 24 de Outubro de 2017.

25. MITCHELL, Elvis. **Alejandro González Iñárritu Interview**. Interview Magazine. Edição de 8 de Outubro de 2014. Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/film/alejandro-gonzalez-inarritu#> Acessado em: 24 de Outubro de 2017.

26. NAREMORE, James. **Film Adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press: 2000.

27. NOBRE, Lúcia Fátima Fernandes. **Jogo de Espelhos em Atonement: trajetórias e implicações da metaficcionalidade no romance e no filme**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Letras. João Pessoa: UFPB, 2013.

28. POETRY FOUNDATION EDITORIAL TEAM. **Raymond Carver Biography**. Poetry Foundation. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poets/detail/raymond-carver> Acessado em: 23 de Agosto de 2016.

29. ROTTEN TOMATOES EDITORIAL TEAM. **Birdman (Or The Unexpected Virtue of Ignorance)**. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/birdman_2014 Acessado em: 24 de Outubro de 2017.

30. SHMOOP EDITORIAL TEAM. **Birdman**. Shmoop University, Inc. Last modified November 11, 2008. Disponível em: <https://www.shmoop.com/birdman/>. Acessado em: 04 de Outubro de 2016.

31. SHMOOP EDITORIAL TEAM. **What We Talk About When We Talk About Love**. Shmoop University, Inc. Last modified November 11, 2008. Disponível em: <https://www.shmoop.com/what-we-talk-about-when-we-talk-about-love/> Acessado em: 04 de Outubro de 2016.

32. SIMPSON, Mona e BUZBEE, Lewis. **Raymond Carver Interview, The Art of Fiction No. 76**. The Paris Review, Edição 88, verão de 1983. Disponível em: <http://www.theparisreview.org/interviews/3059/the-art-of-fiction-no-76-raymond-carver> Acessado em: 29 de Setembro de 2016.

33. STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido: Literatura e Cinema da Desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

34. TOBIAS, Scott. **Alejandro González Iñárritu Interview**. The A. V. Club. Edição de 12 de Março de 2003. Disponível em: <https://www.avclub.com/alejandro-gonzalez-inarritu-1798208307> Acessado em: 24 de Outubro de 2017.
35. WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London and New York: Routledge, 1984.

ANEXOS

ANEXO I: ANATOMIA DAS OBRAS

Personagem no Conto	Ator ou Atriz	Personagem no Filme	Personagem na Peça
Nick & Ed	Michael Keaton	Riggan	Nick & Ed
Mel	Edward Norton	Mike	Mel
Terri	Naomi Watts	Lesley	Terri
Laura	Andrea Risenborough	Laura	Laura
Mel	Jeremy Shamos	Ralph	Mel
	Emma Stone	Sam	*
	Amy Ryan	Sylvia	*
	Zach Galifianakis	Jake	*
	Lindsay Duncan	Tabitha	*

ANEXO II: ESTRUTURA DA PEÇA

- a. Conversa dos quatro na cozinha
- b. Monólogo de Riggan
- c. Monólogo de Lesley
- d. Monólogo de Laura
- e. Cena no motel

ENSAIOS:

CENA 1 – Ensaio Ralph

CENA 2 – Ensaio Mike

PRÉ-ESTRÉIAS:

1^a

CENA 3 – Conversa Cozinha, Mike Bêbado

CENA 4 – Monólogo Riggan, Interrompido

2^a

CENA 5 (NÃO EXISTE NO CONTO/CRIAÇÃO DA ADAPTAÇÃO) – Solilóquio Laura

CENA 6 (NÃO EXISTE NO CONTO/CRIAÇÃO DA ADAPTAÇÃO) – Motel I, Mike Excitado

3^a

CENA 7 – Monólogo Riggan, Completo

CENA 8 (NÃO EXISTE NO CONTO/CRIAÇÃO DA ADAPTAÇÃO) – Solilóquio Lesley

CENA 9 (NÃO EXISTE NO CONTO/CRIAÇÃO DA ADAPTAÇÃO) – Motel II, Riggan Nu

ESTRÉIA

CENA 10 (NÃO EXISTE NO CONTO/CRIAÇÃO DA ADAPTAÇÃO) – Motel III, Suicídio Riggan

ANEXO III: CENAS, ROTEIRO E CONTO

ENSAIOS: CENA 1 – Ensaio Ralph

ROTEIRO:

The camera moves off of them and onto...
...the stage.

Suddenly we are in the midst of an Americana style kitchen.

Around the kitchen table sit Lesley (35), plain and no nonsense, her simple hairstyle and makeup can't hide how attractive she is. Laura (35), dark, exotic, the kind of woman who makes every person she meets feel like she's seducing them. And Ralph (40), slightly handsome, slightly balding, slightly invisible.

A half empty bottle of gin on the table, they drink from highball glasses as they chat...

LESLEY: He loved me.

RALPH: Yeah. He loved her so much he tried to kill her.

LAURA: He tried to kill you?

LESLEY: *No.* (A beat.) Okay, well, he did beat me up one night. He dragged me around the living room by my ankles, yelling "*I love you, I love you, bitch.*" What do you do with a love like that?

RALPH: *How is that--* That is not love and you know it. Why do you insist on calling it—

LESLEY: You can say what you want, but I know what it was.

RALPH: What about you, Nick? Does that sound like love to you?

Riggan arrives at the table and sits.

RIGGAN: Sorry I'm late. (Beat. In character.) I'm the wrong person to ask. I didn't know the man. I've only heard his name mentioned in passing. You'd have to know the particulars. But I think what you're saying is that love is absolute.

RALPH: Yeah. The kind of love I'm talking about is... The kind of love I'm talking about, you don't try and kill people.

LESLEY (Sadly.): It was love, Mel. To Eddie, it was. I don't care what anybody says. He was ready to die for it.

RALPH: Ask her what he did after she left him.

LESLEY: He shot himself in the mouth. But he screwed that up, too. Poor Ed.

RALPH: Poor Ed, my ass. The guy was dangerous.

LAURA: How'd he screw it up if he shot himself in the mouth?

RALPH (By the numbers.): He used to carry this twenty-two. We lived like fugitives those days. I never knew—

RIGGAN (Breaking character to direct. Exasperated.): Okay. Fugitives are on the run, Ralph. How many times do I have to-- *Fugitives are scared*. Give me more of that.

Ralph nods. He takes a breath and dives in once again...

RALPH (The same but louder.): We lived like fugitives those days...

Extremely frustrated, Riggan stares out into the auditorium. From his POV we see Jake who is now sitting in the third row. His head buried in his hands, tortured by Ralph's performance. Riggan turns back to Ralph.

RALPH (CONT'D): ...I never knew if he was going to come out of the bushes or from behind a car and just start shooting.

Riggan watches Ralph act and sees his whole production headed down the drain. Ralph is just that bad.

RALPH (CONT'D): The man was crazy. He was capable of anything.

The actors all wait for a cue from Riggan, who is now staring up into the lights above the stage. Laura finally picks up Riggan's cue.

LAURA: Christ. What a nightmare...

RALPH: He used to call me at the hospital and say... (Over the top.) *"Son of a bitch. Your days are numbered."*

Silence. Ralph looks over to Riggan.

RALPH (CONT'D): Too much? Little bit? I just wanted to give you a range, so you could—

And with that a light comes barreling down from its perch and crashes into Ralph's head, making him hit the floor like a rag doll. Silence.

CONTO

[...]

Terri said the man she lived with before she lived with Mel loved her so much he tried to kill her. Then Terri said, "He beat me up one night. He dragged me around the living room by my ankles. He kept saying, 'I love you, I love you, you bitch.' He went on dragging me around

the living room. My head kept knocking on things." Terri looked around the table. "What do you do with love like that?"

She was a bone-thin woman with a pretty face, dark eyes, and brown hair that hung down her back. She liked necklaces made of turquoise, and long, pendant earrings.

"My God, don't be silly. That's not love, and you know it, Mel said. "I don't know what you'd call it, but I sure know you wouldn't call it love."

"Say what you want to, but I know it was," Terri said, "It may sound crazy to you, but it's true just the same. People are different, Mel. Sure, sometimes he may have acted crazy. Okay. But he loved me. In his own way maybe, but he loved me. There was love there, Mel. Don't say there wasn't."

[...]

"I just wouldn't call Ed's behavior love. That's all I'm saying, honey," Mel said. "What about you guys?" Mel said to Laura and me. "Does that sound like love to you?"

"I'm the wrong person to ask," I said. "I didn't even know the man. I've only heard his name mentioned in passing. I wouldn't know. You'd have to know the particulars. But I think what you're saying is that love is an absolute."

Mel said, "The kind of love I'm talking about is. The kind of love I'm talking about, you don't try to kill people."

[...]

"It gets worse," Terri said. "He shot himself in the mouth. But he bungled that too. Poor Ed," she said. Terri shook her head.

"Poor Ed nothing," Mel said. "He was dangerous."

[...]

"How'd he bungle it when he killed himself?" I said.

"I'll tell you what happened," Mel said. "He took this twenty-two pistol he'd bought to threaten Terri and me with. Oh, I'm serious. The man was always threatening. You should have seen the way we lived in those days. Like fugitives. [...] I never knew if he was going to come up out of the shrubbery or from behind a car and start shooting. I mean, the man was crazy. He was capable of wiring a bomb, anything. He used to call my service at all hours and say he needed to talk to the doctor, and when I'd return the call, he'd say, 'Son of a bitch, your days are numbered.' Little things like that. It was scary, I'm telling you."

"I still feel sorry for him," Terri said. "It sounds like a nightmare" Laura said. "But what exactly happened after he shot himself?"

ENSAIOS: CENA 2 – Ensaio Mike

ROTEIRO:

MIKE: *Feed. Me. A line.*

Riggan drops the script and begins the scene.

RIGGAN: "I'm the wrong person to ask. I didn't know the man. I've only heard his name mentioned in passing. I wouldn't know. You'd have to know the particulars. But I think what you're saying is that love is absolute."

Mike stares at Riggan, hyper-focused.

MIKE (Ruminating.): Am I saying that love is absolute? (He transforms.) "*Yeah. The kind of love I'm talking about is. The kind of love I'm talking about you--*" (An intense pause.) *Well, you don't try to kill people.*

Riggan is transfixed, and almost immediately intimidated.

RIGGAN: How do you know the lines?

MIKE: I have a thing, a whatever, *a gift*. (A beat.) Come on, I helped Lesley get off book. Hey, give me that cue again.

RIGGAN: "I'm the wrong person to ask. I didn't know the man. I've only heard his name mentioned in passing. I wouldn't know. You'd have to know the particulars. But I think what you're saying is--"

MIKE: Okay, can I-- Do you mind if I—

RIGGAN: No, go ahead.

MIKE: Follow me. He says, "*I'm the wrong person to ask.*" What's his intention? Is he fed up with the topic? Deflecting? Guilt about his wife maybe? Then four sentences all say the same thing... "I didn't even know the man." "I've only heard his name mentioned in passing." "I wouldn't know." "You'd have to know the particulars." First of all, *particulars*? What are you, my grandmother? But the point is, YOU DON'T KNOW THE GUY, WE FUCKING GET IT. Make it one line. "I didn't even know the guy." Right?...

RIGGAN: You pretty much know my lines too, huh?

MIKE: Can we-- Are we doing something here? Come on let's go. Cut it down, give it to me again.

RIGGAN: "I'm the wrong person to ask--"

MIKE: Oh, right, sorry, you see? "I'm the wrong person to ask?" That's another fuck you. "Don't put me on the spot. Don't make me self conscious about my marriage when my wife is sitting right here..." See? Give it to me. Give me a good *fuck you*. Come on...

RIGGAN: Okay, let me—

MIKE: Come on. Give it to me right now. Fuck me. Right now. Right here. Let's do it.

RIGGAN: Okay, yeah...

MIKE: *DO IT!*

RIGGAN(Jumps in w/out thinking.): "Hey. I'm the wrong person to ask, okay? I didn't even know the guy. So what's your point?"

MIKE: "What's my point?"

RIGGAN: "*What's your point?* What are you saying? Spit it out. You're saying, what? That love is an absolute?"

MIKE(Exploding.): "*Yeah! Alright?* The kind of love I'm talking about *is* absolute. The kind of love I'm talking about you-- (A painful memory.) Well, you don't try to kill people.

Riggan stands silently, his heart pounding.

MIKE (CONT'D): So what do you think, boss? Do I have a job?

Riggan calls over to the wings.

CONTO:

[...]

"I just wouldn't call Ed's behavior love. That's all I'm saying, honey," Mel said. "What about you guys?" Mel said to Laura and me. "Does that sound like love to you?"

"I'm the wrong person to ask," I said. "I didn't even know the man. I've only heard his name mentioned in passing. I wouldn't know. You'd have to know the particulars. But I think what you're saying is that love is an absolute."

Mel said, 'The kind of love I'm talking about is. The kind of love I'm talking about, you don't try to kill people.'

PRÉ-ESTREÍAS: 1ª – CENA 3 – Conversa Cozinha, Mike Bêbado

ROTEIRO

ANNIE (CONT'D): Places.

RIGGAN (O.S.): Okay.

Riggan walks on screen wearing his costume, carrying a bucket of ice and a bottle of gin. He goes to the opposite side of the stage and takes his place in the wings. He peeks out at the audience who seem to be watching with interest.

Then we pan to the stage to find Mike, Lesley and Laura performing the scene we saw at the beginning, around the table. Mike looks comfortable, sipping at his drink. A half empty bottle of gin on the table.

MIKE: The maniac shot himself right in front of us. I rode with him in the ambulance to the hospital.

LESLEY: I'll never get that image out of my head. Right before he did it, his eyes-- they were so sad... lonely.

LAURA: Did you have to treat him?

MIKE: I didn't have to. But I did. (Pouring another drink.) He was in bad shape. His head swelled up to like twice the size of a normal head. I'd never seen anything like it. And I swear to God, I hope I never do again.

Riggan stands near Annie.

RIGGAN: He's good.

ANNIE: He's incredible. I think he's drinking *real* gin.

Riggan looks out at Mike, who is refilling his glass.

RIGGAN: What?

A stagehand gives Riggan a bottle. Riggan watches and waits for his cue.

MIKE: Ask Nick what real love is. He'll agree with me. You watch.

LESLEY: Why don't we just head to the restaurant?

LAURA: Don't get him started, Mel. You haven't seen how he's been lately. He's been depressed. I'm worried about him. He's been—

She gently pushes Riggan and we follow him on stage...

...where Mike goes to refill his glass with the last of the real gin. Riggan snatches the bottle out of his hands and gulps the rest, straight from the bottle.

RIGGAN: Been what? (Beat.) I'll tell you what real love is. This happened a few months ago. (Drops bottle on table) And it ought to make us ashamed when we talk like we know what we're talking about when we talk about love.

LAURA: Nick, for God's sake. Are you getting drunk?

RIGGAN (Pointed at Mike.) I don't have to be drunk to say what I think.

MIKE: Nobody's drunk. We're just having a few drinks.

LESLEY: You've had more than a few.

RIGGAN: What are you, counting?

LAURA: Don't you talk to her like that. Don't talk like a drunk if you're not—

RIGGAN (Exploding.): *Shut up. For once in your life.* Will you do me a favor and shut up for a minute? (Beat.) Like I was saying... There's this old couple, had a car wreck out on the interstate. Some drunk kid plowed his dad's pick up into their camper.

We begin to hear the underscoring of violins.

CONTO:

Mel said, "He shot himself in the mouth in his room. Someone heard the shot and told the manager. They came in with a passkey, saw what had happened, and called an ambulance. I happened to be there when they brought him in, alive but past recall. The man lived for three days. His head swelled up to twice the size of a normal head. I'd never seen anything like it, and I hope I never do again. Terri wanted to go in and sit with him when she found out about it. We had a fight over it. I didn't think she should see him like that. I didn't think she should see him, and I still don't."

"Who won the fight?" Laura said.

I was in the room with him when he died". Terri said "He never came up out of it. But I sat with him. He didn't have anyone else."

"He was dangerous," Mel said. "If you call that love, you can have it."

[...]

"I'll tell you what real love is," Mel said.

[...]

"Mel, for God's sake," Terri said. She reached out and took hold of his wrist. "Are you getting drunk? Honey? Are you drunk?"

"Honey, I'm just talking," Mel said. "All right? I don't have to be drunk to say what I think. I mean, we're all just talking, right?" Mel said. He fixed his eyes on her.

[...]

Mel said, "I was going to tell you about something. I mean, I was going to prove a point. You see, this happened a few months ago, but it's still going on right now, and it ought to make us feel ashamed when we talk like we know what we're talking about when we talk above love."

"Come on now," Terri said. "Don't talk like you're drunk if you're not drunk."

"Just shut up for once in your life," Mel said very quietly, "Well you do me a favor and do that for a minute? So as I was saying, there's this old couple who had this car wreck out on the interstate. A kid hit them and they were all torn to shit and nobody was giving them much chance to pull through,"

PRÉ-ESTRÉIAS: 1ª – CENA 4 – Monólogo Riggan, Interrompido

ROTEIRO:

RIGGAN (Exploding.): *Shut up. For once in your life.* Will you do me a favor and shut up for a minute? (Beat.) Like I was saying... There's this old couple, had a car wreck out on the interstate. Some drunk kid plowed his dad's pick up into their camper.

We begin to hear the underscoring of violins.

RIGGAN (CONT'D): Fucking teenager. By the time I got to the hospital, the kid was dead. He was off in a corner laid out on a gurney. We took the old couple up to the O.R.. They were a mess. We worked like hell on them for most of the night...

Over the speech, Mike reaches for the new bottle that Riggan placed on stage. He refills his glass.

RIGGAN (CONT'D): When we were done, we wrapped them in full body casts. The husband was depressed. Even when I told him his wife was gonna pull through, he was still depressed. So, I got up to his mouth hole and asked him, and he told me it was because he couldn't see her through the eye

holes. Can you imagine? I'm telling you, the man's heart was breaking because he couldn't turn his goddamn head and see his goddamn wife.

Riggan is doing a good job. Lesley and Laura are genuinely moved. Mike notices. He sips his drink.

RIGGAN (CONT'D): I mean... It was killing him. Killing him that he—

MIKE: I'm tired of this shit.

They all look at Mike. In silence.

MIKE (CONT'D): (to Riggan) What the fuck is this? Water?

He hurls the glass against the wall. Some laughter from the audience. Riggan stares at him, confused. He presses on.

RIGGAN: It was killing the old bastard...

MIKE: Did you just give me water?

RIGGAN: Come on, Mike.

MIKE: Come on what?

RIGGAN: Take it easy. You're drunk.

MIKE: *Of course I'm drunk!* I'm supposed to be drunk! This is Carver, man! The guy lost a piece of liver every time he wrote a page! If I'm supposed to drink gin then bring me fuckin gin! I mean, you fucked the time period! You took all the good lines for yourself! At least let me—

The audience is now hysterical. Dozens of cell phones pointing at the stage. Mike walks toward the apron, facing the audience.

MIKE (CONT'D): Oh, okay. *Seriously?* You people are pathetic. Put the cell phones down and join the real world! Will somebody please just live in the real world?!!

He crosses to the refrigerator.

LAURA: Where's he going?

LESLEY: (Firmly.) Mike, cut it out.

Mike rummages through the fridge.

MIKE: Look at this. It's all fake. (Tossing items out of the fridge.) The milk is fake. The butter is fake.

Riggan storms off the stage.

MIKE (CONT'D): (To Riggan.) Your performance is fake. (He finds some fried chicken.) Hey! There's chicken. *Real* chicken. The only thing real up here is the chicken. So I'm gonna stick with the chicken.

The audience laughs harder.

MIKE (O.S.)(CONT'D): Hey, this is good bird, man!

Riggan charges through the chaos backstage running into a panicked Annie.

RIGGAN: Get Mike out of here.

ANNIE: How do you want me to do that?

CONTO:

"Just shut up for once in your life," Mel said very quietly, "Well you do me a favor and do that for a minute? So as I was saying, there's this old couple who had this car wreck out on the interstate. A kid hit them and they were all torn to shit and nobody was giving them much chance to pull through,"

Terri looked at us and then back at Mel. She seemed anxious, or maybe that's too strong a word.

Mel was handing the bottle around the table.

"I was on call that night," Mel said. "It was May or maybe it was June. Terri and I had just sat down to dinner when the hospital called. There'd been this thing out on the interstate. Drunk kid, teenager, plowed his dad's pickup into this camper with this old couple in it. They were in their mid-seventies, that couple. The kid—eighteen, nineteen, something—he was DOA. Taken the steering wheel through his sternum. The old couple, they were alive, you understand. I mean, just barely. But they had everything. Multiple fractures, internal injuries, hemorrhaging, contusions, lacerations, the works, and they each of them had themselves concussions. They were in a bad way, believe me. And, of course, their age was two strikes against them. I'd say she was worse off than he was. Ruptured spleen along with everything else. Both kneecaps broken. But they'd been wearing their seatbelts and, God knows, that's what saved them for the time being."

[...]

"Terri's right, Mel said as he settle himself again. "Get those seatbelts on. But seriously, they were in some shape, those oldsters. By the time I got down there, the kid was dead, as I said. He was off in a corner, laid out on a gurney. I took one look at the old couple and told the ER nurse to get me a neurologist and an orthopedic man and a couple of surgeons down there right away."

He drank from his glass. "I'll try to keep this short," he said. "So we took the two of them up to the OR and worked like fuck on them most of the night. They had these incredible reserves, those two. You see that once in a while. So we did everything that could be done, and toward morning we're giving them a fifty-fifty chance, maybe less than that for her. So here they are, still alive the next morning. So, okay, we move them into the ICU, which is where they both kept plugging away at it for two weeks, hitting it better and better on all the scopes. So we transfer them out to their own room."

[...]

"I dropped in to see each of them every day, sometimes twice a day if I was up doing other calls anyway. Casts and bandages, head to foot, the both of them. You know, you've seen it in the movies. That's just the way they looked, just like in the movies. Little eye-holes and nose-holes and mouth-holes. And she had to have her legs slung up on top of it. Well, the husband was very depressed for the longest while. Even after he found out that his wife was going to pull through, he was still very depressed. Not about the accident, though. I mean, the accident was one thing, but it wasn't everything. I'd get up to his mouth-hole, you know, and he'd say no, it wasn't the accident exactly but it was because he couldn't see her through his eye-holes. He said that was what was making him feel so bad. Can you imagine? I'm telling you, the man's heart was breaking because he couldn't turn his goddamn head and *see* his goddamn wife."

Mel looked around the table and shook his head at what he was going to say. "I mean, it was killing the old fart just because he couldn't *look* at the fucking woman."

PRÉ-ESTREÍAS: 2ª – CENA 5 (NÃO EXISTE NO CONTO/CRIAÇÃO DA ADAPTAÇÃO) – Solilóquio Laura

ROTEIRO:

We are in the middle of the second preview. The music continues, it belongs to the play.

Laura is by herself on stage performing the end of a scene. She stands in the middle of a surrealistic forest set, at dusk. There is fog, and trees. A strong, artificial wind blows through Laura's hair. Desolate music.

LAURA (To the audience as soliloquy.): In the days before Nick's depression really started to eat away at him, he had no idea I was pregnant. And I never intended on telling him. I guess we make choices in life, and we choose to live with them. Or not. I didn't want that baby...

Three dancers on stage pass by in front of Laura. We follow the dancers backstage where we find Mike and Lesley wearing pajamas.

LAURA (O.S.) (CONT'D): ...Not because I didn't love Nick. And not because I didn't love the-- The idea of it. But because I just wasn't ready to love myself. There's a certain distance to it all now. A wistful distance. Underscored by a gentle breeze and the sound of the birds... laughing at the whimsy of it all.

A stage hand helps Mike and Lesley into a double bed. The camera slips under the covers with them and stays there.

PRÉ-ESTREÍAS: 2ª – CENA 6 (NÃO EXISTE NO CONTO/CRIAÇÃO DA ADAPTAÇÃO) – Motel I, Mike Excitado

ROTEIRO

A stage hand helps Mike and Lesley into a double bed. The camera slips under the covers with them and stays there.

MIKE (Whispering.): Hey, Les...

LESLEY (Whispering.): What?

MIKE: I'm hard.

LESLEY: No, you're not. It's just that sometimes you don't consider other people's feelings.

MIKE: No. I'm *hard*. Feel.

LESLEY: Oh, you gotta be kidding.

The stage begins to revolve as we hear...

...music through the transition. It remains dark.

MIKE: Let's really do this. Let's fuck.

LESLEY: *Are you crazy? No.* Mike rolls on top of Lesley.

LESLEY (CONT'D): *Cut it out...*

Mike continues to maneuver himself.

LESLEY (CONT'D): I'm serious, Mike. *Stop!*

MIKE: I'm Mel. Not Mike. Mel.

A knock on a door.

RIGGAN (O.S.): Terri! Terri!

A furious Lesley tries to reposition herself under Mike.

RIGGAN (O.S.) (CONT'D): Terri! I know you're in there!

The knocking gets louder.

RIGGAN (O.S.) (CONT'D): Terri???

Mike, lost in his libido, has begun to have sex with Lesley. The camera comes out from under the covers and pans to Riggan who stumbles into what is now the Motel Room set. He wears a mustache and a long wig, that makes him look like a wild man. He holds a gun in his right hand. A neon "Motel" sign is illuminated. A clever effect of falling rain is visible behind the set, accompanied by the appropriate sound effect. Riggan is wet because of the "rain".

Lesley uses Riggan's entrance to escape from Mike.

LESLEY: Ed!

Mike hops out of bed, unaware of the very noticeable erection protruding underneath his pajama bottoms.

Some laughter from the audience.

LESLEY (CONT'D): What are you doing here?

Lesley doesn't understand the audience response, until she notices the erection herself.

RIGGAN (To Lesley.): Why? I need you to tell me why. I lived for you. I worshipped you...

MIKE: Listen Ed, I know this is hard but—

More laughter. Riggan is disturbed, but he continues...

RIGGAN (to Mike): Fuck you. Shut up. *Fuck you.*

He shoves Mike violently to the floor.

LESLEY: Eddie! Please!

Riggan points the gun at Mike's head.

RIGGAN: *What's wrong with me?* Why do I end up having to beg people to love me?

LESLEY: Ed. Eddie. Please... Give me the gun.

She begins to cry. Her performance is beautiful.

LESLEY (CONT'D): Just look at me. I was drowning. I was not capable of-- You deserve to be loved. You do.

RIGGAN: I just wanted to be what you wanted. (Beat.) Now I spend every fucking minute praying to be someone else. Someone I'm not. Anyone...

MIKE: Put down the gun, Ed. She just doesn't love you anymore.

The audience is silent.

RIGGAN (A sad smile.) You don't, do you?

LESLEY (With sympathy.): No...

RIGGAN: And you never will...

LESLEY: I'm sorry.

RIGGAN: (A revelation.) I don't exist. I'm not even here. I don't exist. None of this matters.

Riggan points the gun at Lesley. Then at Mike. Finally, he puts the gun to his own head and pulls the trigger. PUM! And with the explosion, a fake blood mechanism splatters brains onto the stage. Riggan drops to the floor.

A blackout. The audience applauds politely. The curtain falls.

PRÉ-ESTREÍAS: 3ª – CENA 7 – Monólogo Riggan, Completo

ROTEIRO

The camera begins to drift down toward the stage...

RIGGAN (O.S.): Fucking teenager.

As the camera continues down from the grid, we discover an auditorium full of people staring at the actors on stage.

RIGGAN (O.S) (CONT'D): By the time I got to the hospital, the kid was dead. He was off in a corner laid out on a gurney. We took the old couple up to the O.R.. They were a mess. We worked like hell on them for most of the night...

We pan along the auditorium back to the stage to find Riggan, Mike, Lesley and Laura in the kitchen.

RIGGAN (CONT'D): When we were done, we wrapped them in full body casts. The husband was depressed. Even when I told him his wife was gonna pull through, he was still depressed. So, I got up to his mouth hole and asked him, and he told me it was because he couldn't see her through the eye

holes. Can you imagine? I'm telling you, the man's heart was breaking because he couldn't turn his goddamn head and see his goddamn wife.

LESLEY (In genuine tears.): That's terrible. (Beat.) Perfect. And terrible.

She is crushed. Laura holds Lesley, trying to control her own emotion.

RIGGAN (Taking this in.): Yeah. So I guess what we have to ask ourselves is... What do we talk about when we talk about love?

The lights go to a blackout and the audience applauds as some scene change music plays. As we follow Riggan off stage, the lights are turned on again, but now they have an orange mood. Lesley is the only one on stage, doing a monologue.

CONTO

Mel said, "I was going to tell you about something. I mean, I was going to prove a point. You see, this happened a few months ago, but it's still going on right now, and it ought to make us feel ashamed when we talk like we know what we're talking about when we talk above love."

[...]

"I dropped in to see each of them every day, sometimes twice a day if I was up doing other calls anyway. Casts and bandages, head to foot, the both of them. You know, you've seen it in the movies. That's just the way they looked, just like in the movies. Little eye-holes and nose-holes and mouth-holes. And she had to have her legs slung up on top of it. Well, the husband was very depressed for the longest while. Even after he found out that his wife was going to pull through, he was still very depressed. Not about the accident, though. I mean, the accident was one thing, but it wasn't everything. I'd get up to his mouth-hole, you know, and he'd say no, it wasn't the accident exactly but it was because he couldn't see her through his eye-holes. He said that was what was making him feel so bad. Can you imagine? I'm telling you, the man's heart was breaking because he couldn't turn his goddamn head and *see* his goddamn wife."

Mel looked around the table and shook his head at what he was going to say. "I mean, it was killing the old fart just because he couldn't *look* at the fucking woman."

PRÉ-ESTREÍAS: 3ª – CENA 8 (NÃO EXISTE NO CONTO/CRIAÇÃO DA ADAPTAÇÃO) – Solilóquio Lesley

ROTEIRO

The lights go to a blackout and the audience applauds as some scene change music plays. As we follow Riggan off stage, the lights are turned on again, but now they have an orange mood. Lesley is the only one on stage, doing a monologue.

LESLEY: Mel and I have been together five years, been married for four. But it was Ed who taught me something no one else could... He taught me what it felt like to really feel loved. And the terrible thing is that if something happened to Mel or myself, if something happened to either one of us tomorrow, I think the other one would grieve for a while, you know, but then would go out and love again, have someone else soon enough. All this-- All of this love we're talking about... it would just be a memory. Maybe not even a memory. Am I wrong? I mean, I don't know anything. And I'm the first one to admit it.

A Dresser waits in the wings to help Riggan with his change.

CONTO:

Terri and I have been together five years, been married for four. And the terrible thing, the terrible thing is, but the good thing too, the saving grace, you might say, is that if something happened to one of us--excuse me for saying this-but if something happened to one of us tomorrow I think the other one, the other person, would grieve for a while, you know, but then the surviving party would go out and love again, have someone else soon enough. All this, all of this love we're talking about, it would just be a memory. Maybe not even a memory. Am I wrong? Am I way off base? Because I want you to set me straight if you think I'm wrong. I want to know. I mean, I don't know anything, and I'm the first one to admit it.

PRÉ-ESTREÍAS: 3ª – CENA 9 (NÃO EXISTE NO CONTO/CRIAÇÃO DA ADAPTAÇÃO) – Motel II, Riggan Nu

ROTEIRO

Riggan shoves the old lady aside and enters...

...the theater. Riggan stands in the back among the audience. He sees the "rain" falling on the stage. The "Motel" sign is lit. Mike and Lesley are in bed, for the motel scene, waiting for the knock on the door. With nothing else to do, Riggan yells his line from the back of the auditorium...

RIGGAN: Knock knock knock! Terri! Terri!

The audience turns to see Riggan standing in his underwear. They begin to murmur and laugh and point at him.

Riggan marches down the aisle. He looks haggard and covered with perspiration.

Lesley and Mike, confused, come out of bed.

LESLEY: Ed! What are you doing here?

RIGGAN: Why? I need you to tell me why. I lived for you-- I worshipped you...

MIKE: Listen Ed, I know this is hard but—

RIGGAN: Fuck you. Shut up. *Fuck you.*

Giggles from the audience. Riggan turns threateningly and points to an audience member on the aisle who is giggling at him.

RIGGAN (CONT'D): Shut up!

The guy stops smiling. The audience goes silent. Riggan arrives at the apron of the stage. Annie from the wings slides the gun towards him. Riggan grabs it and points it at Mike.

LESLEY: Eddie! Please!

Riggan climbs onto the stage. Exhausted. He goes to Mike and, with a last effort, pushes him lamely.

RIGGAN: *What's wrong with me?* Why do I end up having to beg people to love me?

LESLEY: Ed. Eddie. Please... Give me the gun.

We pan to the wings where Jake is staring in disbelief. His cellphone begins to vibrate, and he answers.

JAKE: Yeah. (A beat.) What?... No no no no no no no. Wait there. I'm coming out in—

He walks toward the hallway and we follow him...

...through the corridor.

JAKE: No. Wait. Wait for me. I'll be there in a second. (Beat.) What is that, a threat? (Beat.) What wheelchair? (Beat.) Wait. Don't hang up. Mr. Roth, we can discuss-- Hello?... Hello?...

He goes out one of the exits and we are left with the silence of the empty hallway. After a few seconds, the sound of the gunshot from the scene echoes through the theater. The audience applauds. The camera starts to move forward. A few seconds later Riggan takes over the POV with his bloody long wig and the fake gun.

ESTRÉIA: CENA 10 (NÃO EXISTE NO CONTO/CRIAÇÃO DA ADAPTAÇÃO) – Motel III, Suicídio Riggan

ROTEIRO

Riggan knocks firmly on the door. Silence again. Then...

RIGGAN (CONT'D): Terri! Terri! (Beat.) I know you're in there!

He barges through the door and onto...

...the stage. The motel room as we saw it before. Mike and Lesley jump out of the bed.

LESLEY: Ed! What are you doing here?

RIGGAN (Almost whispering.): Why? I need you to tell me why. I lived for you-- I worshipped you...

MIKE: Listen Ed, I know this is hard but—

Riggan raises one hand to silence Mike. Mike looks at him, confused. His eyes narrow on the gun. There is no red plug.

Dead silence. An eerie electricity in the theater.

RIGGAN: *What's wrong with me?* Why do I end up having to beg people to love me?

LESLEY: Ed. Eddie. Please... Give me the gun.

She begins to cry.

LESLEY (CONT'D): Just look at me. I was drowning. I was not capable of-- You deserve to be loved. You do.

RIGGAN: I just wanted to be what you wanted. (Beat.) Now I spend every fucking minute praying to be someone else. Someone I'm not. Anyone...

MIKE: Put down the gun, Ed. She just doesn't love you anymore.

RIGGAN (To Lesley.): You don't, do you?

LESLEY (With sympathy.): No...

RIGGAN: And you never will...

LESLEY: I'm sorry.

For the first time, Riggan turns to face the audience. He smiles the most beautiful insane smile.

RIGGAN: I don't exist. I'm not even here. I don't exist. None of this matters.

Then he raises a trembling arm, and with his eyes full of tears, he aims the gun at Mike.

RIGGAN (CONT'D): Pum.

But he doesn't shoot. Then he turns and aims at Tabitha Dickinson who is sitting on the second row.

RIGGAN (CONT'D): Pum.

Again, no shot. Slowly, Riggan raises the gun toward his own head, suddenly a frightening explosion. Blood sprays. Riggan falls. We stay with the shell-shocked audience. A moment of tension, of uncertainty, until...

MAN: Bravo!

The audience, one by one, jump to their feet, applauding wildly. The sole exception is Tabitha, who remains seated, a dazed expression on her face. We stay with the audience a few seconds longer.

FADE TO BLACK.

